MEISTER·DER·GRAPHIK

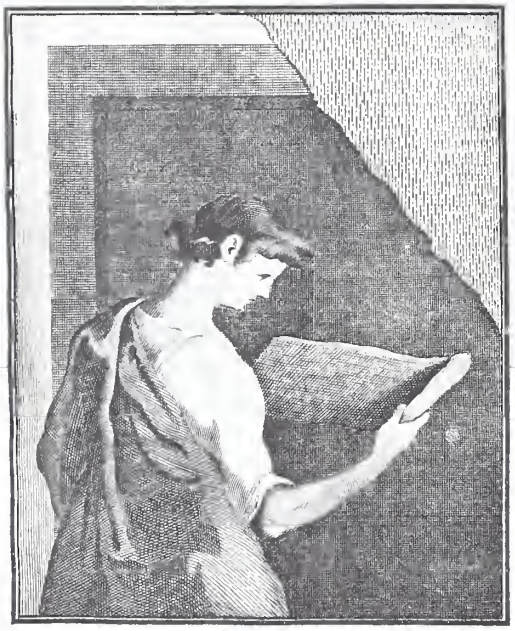
BAND ·IV·

FRANCISCO DE GOYA

VON

VALERIAN VON LOGA

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Meister der Graphik, Band IV

FRANCISCO DE GOYA

Von Valerian von Loga

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/franciscodegoya00loga

P. 1

Fran.co Goya y Lucientes,
Pintor.

NO. 1 DER CAPRICHOS

Bildgröße 0,142 : 0,117 m.

Hofmann.

MEISTER DER GRAPHIK
HERAUSGEGEBEN VON
DR. HERMANN VOSS · · BD. IV.

FRANCISCO DE GOYA

VON VALERIAN VON LOGA

Mit einem Titelblatt
& 71 Tafeln

VERLAG VON KLINKHARDT
& BIERMANN IN LEIPZIG

NE
702
G59L83

Den Druck dieses Bandes besorgte die Offizin von Julius Klinkhardt in Leipzig. Die Herstellung der Tafeln übernahm die Lichtdruckanstalt von Meisenbach, Riffarth & Co. in Berlin. Entwurf des Titels und des Einbandes von Anna Simons in London.

Einführung.

Unter den Graphikern der neueren Zeit gebührt Goya der erste Platz. Seinem ungewöhnlichen Gedankenreichtum gehorcht eine nie versagende Gestaltungskraft. In der Technik hat er den Begabtesten seiner Nachfolger neue Wege gewiesen, er, der das Aquatintaverfahren und den Steindruck erst zur Kunst gemacht. Gleich Rembrandt in erster Reihe Maler, fand er in der Kupferplatte und dem Lithographiersteine den Gefährten einsamer Stunden. Radiernadel und Zeichenstift waren ihm vor allem das Ausdrucksmittel, sich von jeder Art seelischer Depressionen zu befreien.

Auf der durch Meere und Gebirge abgeschlossenen Iberischen Halbinsel hat die Graphik zur Zeit ihrer Entstehung keine festen Wurzeln geschlagen. Die deutschen Buchdrucker, welche Gutenbergs befreiende Kunst durch die Lande trugen, lieferten die Illustrationen ihrer Bücher kopierend aus dem heimatlichen Formenschatz.. Häufig genug sind ältere Holzstöcke hier wieder verwendet worden, während sich zaghaft, nachdem auch landeingeborene Gehilfen zum Wohlstand gekommen, eine Art nationalen Stils und eine spanische Technik allmählich bildet. Die große aus der Maurenzeit überkommene Begabung für das Ornament klingt in manchen geistreichen Umrahmungen nach; hier, wo die Gotik tiefer in Fleisch und Blut sitzt als in anderen Ländern, zeitigt das Mudejar anmutige Blüten.

Die weniger bekannten Kupferstiche des 15. Jahrhunderts mit ihren spintisierenden, in den Stuben der Scholastik geborenen Darstellungen kennzeichnet auch äußerlich eine spitzige Befangenheit. In den Ländern des Mittelmeeres hat die Spielkartenindustrie Kupferdrucker und Holzschneider zu einigen ganz respecktablen Leistungen aufgerüttelt. In wie großem Maße deutscher Import den Bedarf des Landes decken

377

mußte, läßt sich nach den zahlreichen gemalten Kopien von Martin Schongauers Kupferstichen ermessen. Ein dem berühmtesten unter Kastiliens Malern, Fernando Gallegos zugeschriebenes, aus dem Jahre 1528 datiertes Blättchen entpuppt sich bei näherer Prüfung als freie Kopie von Albrecht Dürers Mutter Gottes mit der Birne. Das Andachtsbedürfnis des devoten Volkes gebiert nur armseliges Zeug ohne künstlerische Bedeutung.

Mit dem großen Aufschwung der spanischen Malerei hält die Graphik keineswegs Schritt. Von Velazquez, Valdez Leal, Merrera und Claudio Coello kennt man einige beachtenswerte Versuche. Nur Ribera, der in Neapel lebend unter dem Bann der italienischen Kunst stand, hat eine größere Anzahl Platten geliefert. In der Technik abhängig von den Carracci, versucht der Tenebroso nicht einmal durch Verstärkung von Licht und Schatten tonige Wirkungen zu erreichen.

Im 18. Jahrhundert fand auch in Spanien der Porträtstich eine ausgedehntere Pflege. Der engere Anschluß an Frankreich, den die neue Dynastie hergestellt, gab ihm die Richtung. Tiepolos Erscheinen auf iberischem Boden hindert den Strom in akademischer Wohlanständigkeit zu verflachen. Gian Battistas und seiner Söhne Gian Domenicos und Lorenzos Radierungen belebten die Technik und brachten Anregung in jene Kreise, in denen Spagnolettos gesunder Realismus noch nicht vergessen war. Diese prickelnde Eleganz und skizzenhafte Sicherheit, welche eine Zeitlang den beweglichsten unter den spanischen Malern so sehr imponierte, bevor sie dem Mengsischen Klassizismus rettungslos anheim gefallen, fand in José del Castillo und Ramon Bayeu geschickte Interpreten.

Als Goya, von Italien heimgekehrt[1]), seine unproduktiven Wander-

[1]) Die wichtigsten Daten aus Goyas Leben seien hier zusammengestellt.

1746 30. März. Francisco José Goya y Lucientes zu Fuendetodos in Aragonien geboren.
1749 wohnte sein Vater als Vergolder in Saragossa.
1760 Lehrzeit bei José Luzan y Martinez.
1766 In Madrid unter dem Einfluß Francisco Bayeus, Mengs' und Tiepolos.
1770—71 Aufenthalt in Italien.
1771 Oktober in Saragossa.
1775 1. März in Madrid verheiratet mit Josepha Bayeu.
1780 7. Mai. Mitglied der Academia de San Fernands.

jahre mit arbeitsreichen Wochen vertauscht hatte und, der junge Ehemann, der freilich seinen harten aragonesischen Bauernschädel noch mehr als einmal in blindem Mißtrauen an Mauern einzurennen drohte, jede Gelegenheit wahrnahm, seine und der stetig anwachsenden Familie Existenz zu befestigen, scheint er auch auf die Radierkunst verfallen zu sein. Die unmittelbare Anregung gab ihm wohl José del Castillo, der neben ihm für die Tapetenfabrik von Santa Barbara arbeitete, des um 11 Jahre älteren Künstlers graphische Hauptwerke tragen dieselbe Jahreszahl 1778 wie Goyas frühste datierte Blätter. Vielleicht darf man auch dieses Verdienst für Ramon Bayeu in Anspruch nehmen. Manches Gute und technisch Neue, dem man in seinen energielosen Interpretationen von Guercinos, Riberas und des Bruders Bildern begegnet, dankt Goya seinem gleichalterigen Schwager.

Die etwas trockene Flucht nach Ägypten (Tafel 2), im Geiste Tiepolos erfaßt, und auch der Vorwurf ist aus dem Ideenkreis der Venezianer genommen — man denke nur an Gian Domenicos Idée

1789	Regierungsantritt König Karls IV.
	25. April, Ernennung Goyas zum pintor de Cámara.
1793	Januar. Urlaub nach Andalusien, um seine Gesundheit wieder herzustellen.
1799	31. Oktober. Ernennung zum primer pintor de Cámara.
1803	9. Oktober. Zedierung der Caprichos an die Calcografia real.
1808	März. Aufstand in Aranjuez.
	20. Juli. Josef Bonaparte zieht in Madrid als König ein.
	Oktober. Goya in Aragonien.
1810	Datum auf den Desastres de la guerra.
1815	Datum auf den Tauromaquia.
1819	Februar. Datum auf eine Lithographie.
	Herbst, schwere Krankheit.
1824	30. Mai, sechsmonatlicher Urlaub nach Plombières.
	Juni in Bordeaux.
	8. Juli in Paris.
	20. September in Bordeaux, Einrichtung seines Hausstandes.
1826	Mai. Reise nach Madrid.
	Bildnis des Vincente Lopez.
	15. Juli. Rückkehr nach Bordeaux.
1828	16. April. Tod Goyas.

Pittoresche sopra la Fuga in Egitto vom Jahre 1759 — würde man ohne die Bezeichnung schwerlich für Goya in Anspruch nehmen. Sie ist das Werk eines denkenden Künstlers. Der Blick des greisen Joseph, der sorgsam den Esel leitet, sucht das Auge der Jungfrau, die sich ihrerseits nur als Thron des ahnungsvoll vor sich hindämmernden Erlösers zu fühlen scheint. Beinahe plastisch wirkt die vor einen hellen Himmel gestellte Gruppe mit ihrer raffinierten Beleuchtung, die seitwärts von oben einfallend das Profil der Madonna und das Christkind in den Schatten setzt. Die Mittel, mit denen dies erreicht, sind überaus einfach, im Wesentlichen auf Kontraste berechnet. Die Schatten erscheinen bei Goya schwärzer als bei seinen Vorbildern, ohne dabei schwer oder undurchsichtig zu wirken.

Das kleine Blättchen mit dem aufblickenden Greisenkopf des heiligen Franz von Paula mag noch vor der Flucht nach Ägypten entstanden sein. So wenig zeigt sich Goya hier mit den Grundgesetzen der Graphik vertraut, daß das in den Wolken strahlende Wort CARI(tas), das für den Begründer des Ordens der Minorenbrüder große Bedeutung hat, in den frühen Drucken im Gegensinn erscheint. Manches erinnert an Bayeus Schmerzensmutter, anderes an José del Castillo. Jene dünnen, schnell über den Ätzgrund gleitenden Zickzacklinien, denen wir auf den Platten nach Velazquez und auch beim Garottierten begegnen, kann man schon hier wahrnehmen. Die Konturen sind nicht immer scharf umrissen; allein diese für Goya charakteristische Neuerung drängt sich so wenig vor, daß sie hier nur Zufall sein könnte.

Der heilige Isidro im Gebet (Tafel 3) zeigt weit mehr von Goyas Eigenart. Beim Ätzen der Platte scheint manches nicht geglückt. Die Fehler der Zeichnung, vor allem die unverständliche Beleuchtung der Hauptfigur, unter der die Modellierung verloren geht, springen ins Auge. Wie Goya sich abmüht, das Flimmern des Lichtes wiederzugeben, versagen noch seine Kräfte. Die Konturen läßt er offen und die Strichlagen in den Schatten unbegrenzt auslaufen. Man möchte glauben, daß der Meister diese Mängel erkannt und deshalb die unvollendete Platte verworfen habe. Wir kennen auch aus späterer Zeit solche Beispiele. Daß nur ein Abzug auf uns gekommen, spricht dafür.

Sankt Isidro, einem kastilischen Bauern, der seine Scholle dort umbrach, wo sich die Hauptstadt des Reiches aufbauen sollte, ward

die Ehre zuteil, zugleich mit den Reformatoren der katholischen Kirche, Loyola, Franz Xaver und Philippo Neri kanonisiert zu werden. Die Legende erzählt, wie Engel, als er betend seine Feldarbeit vernachlässigt, für ihn den Pflug geführt und wie er mit seiner Hacke eine Quelle aus dem Felsen geschlagen. Er ward der Schutzpatron von Madrid. An schönen Maientagen zieht noch heute jung und alt vor die Tore der Stadt, um von jenem Wasser zu trinken. Von den Höhen über dem Tal des Manzanares genießt man bei sinkender Sonne eine unvergleichliche Aussicht und weiß drunten auf den Wiesen am Fluß mit ländlicher Lust den Heiligen zu ehren. Die Romeria de San Isidro hat Goya bekanntlich zu einem seiner schönsten Bilder inspiriert.

Die Radierungen nach Velazquez.

Von größter Wichtigkeit für Goyas graphische Entwicklung ist das Datum 1778 auf den Radierungen nach VELAZQUEZ. Elf der ziemlich großen Platten tragen diese Jahreszahl, aber auch die übrigen stehen ihnen in jeder Beziehung so nahe, daß man ihre Entstehung für dieselbe Zeit in Anspruch nehmen darf. Bedenkt man, daß der Vierunddreißigjährige in dem gleichen Jahre 14 Kartons für die Tapetenfabrik abgeliefert hat, so wird man billig nicht einen zu strengen Maßstab, den der Vergleich mit den Originalen herausfordert, anlegen. Der Riesengewinn, den der Maler Goya aus diesen eingehenden Studium künstlerisch für sich zog, muß für vieles entschädigen, fällt es auch noch so schwer, diese Pietätlosigkeit gegen den Größeren zu begreifen und die fabrikmäßige Brotarbeit menschlich zu entschuldigen.

Godoy rühmt sich in seinen Memoiren, während seines Ministeriums — das kann also erst nach dem Jahre 1793 gewesen sein — den Ankauf der „Pferde des Velazquez" für die Calcografia real veranlaßt zu haben[1]). Wir können ihm nicht dafür danken, wenn wir den kraftlosen Abdrücken begegnen, mit denen dieses Institut noch heute den Kunstmarkt überschwemmt[2]).

Daß Goya für diese Radierungen Zeichnungen angefertigt habe, berichtet Cean Bermudez. Acht von ihnen, die der Kunstschriftsteller einst selbst besessen, lassen sich noch heute in der Kunsthalle in Hamburg nachweisen, wohin sie auf dem Umweg über England ge-

[1]) In einem Brief an seinen Freund Zapater spricht Goya von einem Iuego de las obras de Velazquez que las cobres tiene el Rey.

[2]) Julius Hofmann. Francisco de Goya. Wien 1907, S. 165 u. f.

langt sind. Mit Rotstift ausgeführt, unfixiert, durch die Zeit, wahrscheinlicher mit Absicht verrieben, erinnern sie in ihrer tonigen Wirkung an Aquatintabläter, was die ausgeführten Radierungen nicht sind. Außer den drei Jägern, Barbarossa und Don Juan de Austria, geben sie auch drei nicht radierte Gemälde oder wenigstens solche, von denen Abdrücke nicht erhalten sind, den Infanten Don Carlos, den Niño de Vallecas und den Wasserträger von Sevilla wieder. Wenn Bermudez[1]) unter den reproduzierten Gemälden die zuletzt genannte, berühmte Jugendarbeit auch anführt, mag ihm dabei jene Zeichnung vorgeschwebt haben.

Summarisch findet sich Goya bei dem Fabrikbetrieb mit seiner Aufgabe ab. Das Handwerksmäßige der Technik macht ihm keine Schwierigkeiten mehr, im Ätzbad mißglückt ihm selten etwas. Er scheint, durch die Arbeit gelangweilt, Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen. Sein Strich, gleichmäßig, durch Anschwellen kaum belebt, wirkt nüchtern, hart und kalt. Originell sind nur die offenen Konturen, mit denen er meist glücklich, aber nur sparsam operiert.

Für größere Tiefe der Schatten sich kreuzende Schraffierungen verschmähend, braucht er unregelmäßige kurze abgehackte Striche. Schon die ältesten Erzeugnisse spanischer Graphik kennen ein solches Verfahren. Die beabsichtigte Unruhe kommt der malerischen Wirkung zugute.

Die vier großen Reiterbildnisse der beiden Philippe und ihrer Gemahlinnen lassen am meisten zu wünschen. Hält man sie neben die Originale, so findet man nichts, was man loben kann. Konnte diese Zeit nicht besser sehen? und war dem 18. Jahrhundert der Sinn für erhabenes Pathos so abhanden gekommen? Aus Philipp IV. (Tafel 4), dem elegantesten der Hijos algos, hat Goya einen Bauern gemacht, und diese Königinnen auf den edelsten der andalusischen Zelter erinnern in dieser Übertragung an des göttlichen Cervantes Schöne von Toboso, die nach ihrem Weinberg trottet. Wenn Goya, auf den unendlichen Reiz dieser Guaderama-Landschaft verzichtend, in scharfer Silhouette die Figuren vor den ganz leicht angelegten Himmel stellt, befolgt er ein Prinzip, das ihm bei der Ausführung der Teppichkartons gute Dienste geleistet hat.

[1]) Diccionario historico de las bellas artes en España V. pag. 178.

Sicherlich hat unser Meister, als er glaubte, Velazquez Zeichnung verbessern zu müssen, sich etwas gedacht. Wenn er das Pferd des Condeduque steiler stellt, die schwache Vorderhand, eine Eigentümlichkeit der andalusischen Rasse, zum mächtigen Halsaufsatz verstärkt, kann uns das für den verschwundenen Impetus der Bewegung entschädigen? Warum mußte er durch den schräg gestellten Baum den Rhythmus im Bilde zerstören? Wo blieb der Silberglanz am Stamm der Weißbuche, wo die blauende Tiefe des abfallenden Terrains mit der wogenden Feldschlacht? Steht Baltrasar Carlos besser im Bilde, weil Goya über dem Kopf des lieblichen Knaben einen breiten Streifen Himmel, unter den Hufen des Ponys Erdreich angesetzt hat? Durfte er die Steilung des Tieres mildern, seiner Bewegung statt des leichten Galopps die gestreckte Haltung einer schnelleren Gangart geben, wenn dafür der Märchenprinz, von dessen sonnigem Antlitz der Frühlingstag zurückstrahlt, der ihn umgibt, trübselig schwer im Sattel schaukelt?

Bei den Borrachos stört der tierische Ausdruck des Gottes, der so wenig sich mit Velazquez' Gedankengang deckt. Das breite weinselige Lachen des Bauern mit der Schale wirkt gemein, und alle stumpfsinnige Harmlosigkeit ist vor dem lauernden Blick des Mannes, der ihm die Hand auf die Schulter legt, verschwunden. Die anderen Köpfe sind im Ausdruck richtiger, wenn sie auch dem Original noch wenig entsprechen. Bei den Schatten werden Kreuzschraffierungen möglichst umgangen, in der hellen Modellierung des nackten Fleisches begegnet man kurzen punktartigen Strichen.

Die kleineren Platten der beiden Philosophen Aesop (Tafel 5) und Menippus und den beiden Zwergen Sebastian de Morra (Tafel 6) und der Primo sind viel besser gezeichnet und kommen im gewissen Sinne auch den Originalen näher. Ein Schluß auf ihre etwas spätere Entstehung scheint mir daher berechtigt.

Alle diese Platten tragen, wie gesagt, die Jahreszahl 1778; es sind dieselben, welche die Chalkographie erwarb, wo sie bis auf den heutigen Tag mit einer längeren Unterschrift, die Maler und Radierer nennt, gedruckt werden. Abdrücke vor der Schrift sind ungeheuer selten, von Philipp III., Olivarez und den Borrachos überhaupt nicht bekannt, die beiden Philosophen und Sebastian de Morra kommen auch mit einer nur angelegten Künstlerbezeichnung vor.

Fünf andere Blätter nach Velazquez sind undatiert. Die Platten von dreien, welche niemals in den Staatsbesitz gelangten, scheinen vernichtet. Unter den wenigen alten Drucken begegnet man manchen von roter Einfärbung und mit Aquatinta, woraus man zum mindesten auf eine spätere Tirage schließen kann. Der Kardinal-Infant Ferdinand ist das schwächste unter ihnen, bei der schlechten Zeichnung und den falschen Proportionen eines der übelsten der ganzen Serie. Der Aquatinta begegnet man schon bei den Drucken vor der Schrift. Von Barbarossa, den ebenfalls die Chalkographie übernommen, kennt man einen Abdruck, auf dessen Rückseite sich Don Juan de Austria befindet (Madrid, biblioteca nacional). Die Arbeit selbst recht tüchtig und in der Zeichnung ziemlich korrekt, gibt auch die Farbenwerte von Careños Bild gut wieder. Don Juan de Austria ist nur in drei Abzügen (davon zwei in roter Farbe), der Alcalde Ronquillo (Tafel 7) in zwei Abzügen nachzuweisen. Tatsächlich scheint dieser Radierung ein verlorenes Original des Velazquez zugrunde gelegen zu haben, jedenfalls hat das Gemälde des Careño, das man als Vorbild in Anspruch nahm, mit ihr nichts zu schaffen. Dieser trübselige Geselle, der auch Francisco Bazán genannt wird, vielleicht richtiger mit Cean Bermudez als Türhüter Ochoa bezeichnet werden muß, hat etwas von Don Juans Knickebeinigkeit, dessen Pendant er und nicht der Salon-Türke gewesen sein dürfte. Eine Kreidezeichnung Goyas zu der Radierung, wohl dieselbe, von der Cean Bermudez spricht, besitzt der Marques de Casa Torres. Mit besonderer Sorgfalt hat der Künstler den Kopf noch einmal in der unteren Ecke des Blattes gezeichnet.

Die große Platte nach den Meninas (Tafel 8), berichtet Carderera[1]), hätte Goya, als sie ihm bei dem Versuch, sie durch Aquatinta zu verstärken, im Ätzbad verunglückte, selbst zerstört. Aus dem Umstand, daß dies Ereignis, schwerlich vor dem Jahre 1791, das heißt vor der Veröffentlichung des bisher geheim gehaltenen Verfahrens, stattgefunden hat, für die spätere Entstehung der Platte einen Schluß zu ziehen, scheint mir nicht berechtigt. Diese Arbeit unterscheidet sich, bei ihrer mangelhaften Zeichnung, in keiner Weise von den anderen Radierungen nach Velazquez.

[1]) Francois Goya. Gazette des Beaux-Arts. XV 1863, pag. 246.

Der blinde Straßensänger (Tafel 9). Goyas größte Kupferplatte, die wir besitzen, reproduziert eine eigne Komposition. Am 5. Januar des Jahres 1779 hat der in dieser Zeit besonders Produktive sieben neue Kartons für die Teppichfabrik fertiggestellt, nach denen die Dekoration des Schlafzimmers des Prinzen von Asturien ausgeführt wurde. Das größte Stück der Serie, die Szenen aus dem Straßenleben der Hauptstadt schildert, zeigt uns ein buntes volksreiches Bild. Promenierende Herren und Damen scharen sich um einen Blinden, der seinen Gesang auf der Leier begleitet. Ein Wasserträger naht sich dienstbeflissen den Herrschaften von der Seite. Kinder beleben diese von einem Reiter überragte Hauptgruppe. Im Hintergrund Marktgetriebe: Verkäufer auf ihrem Stand, vom Sonnenschirm geschützt. War nun Goya, als er die gefällige Komposition mit nicht unwesentlichen Änderungen auf die Kupferplatte übertrug, einem Wink des fürstlichen Bestellers gefolgt, oder hat er damals geplant, wie er es mit den Hauptwerken des Velazquez getan, seine eigne Kunst durch Vervielfältigung zu popularisieren. Für diese interessanten Fragen wie für den Umstand, daß der Meister nach diesen sehr energischen Ansätzen das Radieren einstweilen ganz aufgegeben, fehlt die Erklärung.

Das Modell des blinden Straßensängers hat Goya übrigens noch einmal zu einer seiner reizendsten Radierungen benutzt (Tafel 10), doch scheint es gewagt, obwohl dies Blatt nur ohne Aquatinta vorkommt, seine Entstehung in die Nähe der großen Platte zu setzen. Komposition und Zeichnung weisen nach der Tauromachie, und auch die erhaltene Röthelstudie[1]) gleicht den vorbereitenden Blättern der erst 10—20 Jahre später entstandnen großen Serie, mit deren einer sie sich auf demselben Blatt befindet. „Dios se lo pague á vita“ schrieb Goya auf diesen Entwurf. Unsern alten Bekannten sehen wir plötzlich, von den Hörnern eines Stieres erfaßt, den Boden unter seinen Füßen verlieren. Auch in späteren Jahren hat Goya — man denke nur an den Pelele der Proverbios und Mariano Cebalos auf den Toros de Burdeos — auf ältere Erinnerungen und früher geschaffene Typen zurückgegriffen.

[1]) Pierre d'Achiardi. Les dessins de Goya. Tafel CXLV.

Die Caprichos.

Länger als anderthalb Dezennien hat sich Goya nicht mehr intensiv mit der Radierung beschäftigt. Wir kennen wenigstens aus den Jahren zwischen 1779 und 1797 kein datierbares Blatt. Es ist die Zeit, in der er als Maler festen Boden unter seinen Füßen gefunden, Aufträge für Kirchen ihm zuströmten, der Porträtist bei Hof und Aristokratie in Mode kam. Wenn der verwöhnte Liebling der Madrileñischen Gesellschaft am Ausgang der neunziger Jahre den vernachlässigten Kunstzweig wieder aufnahm, so werden wir in erster Reihe den Grund in seiner durch ein schweres Schicksal veränderten Lebenslage suchen müssen.

Seit dem Beginn der neunziger Jahre klagt Goya über eine mangelhafte Gesundheit. Am 4. Oktober 1791 war ihm, der schon öfter Seebäder aufgesucht, ein zweimonatlicher Urlaub nach der Heimat bewilligt worden. Bald nach seiner Rückkehr in die Hauptstadt traf ihn eine schwere Krankheit. Aus diesem Jahre fehlt es gänzlich an datierten Arbeiten seiner Hand. Das einzige Bild mit der Jahreszahl 1792 (im Metropolitan-Museum zu New York) ist das Bildnis eines Landsmanns und mag noch in Aragonien entstanden sein. Im Januar des folgenden Jahres erhielt der Meister einen Urlaub, um in Andalusien seine Gesundheit wieder herzustellen „para que pueda pasar á Andalucia á recobrar su salud". In einer Urkunde vom 18. April des Jahres 1794 heißt es, daß er, „infolge eines schweren Unfalls durchaus verhindert sei zu malen, absolutamente impedido de pintar de resultas de un grave accidente que le sobrevino." Sein Schwager freilich schreibt wenige Tage später am 25. April, daß der Rekonvaleszent nach schwerer Krankheit wieder ein wenig arbeite, freilich nicht mit dem Eifer und der Ausdauer wie früher. „Es verdad que Don Francisco Goya ha padecido

una grave infermedad, lo es tambien que ha convalescido alguna cosa y pinta aunque no con el teson y constancia que antes." Der Meister selbst schildert seinen Zustand dem vertrauten Freunde: „Meine Gesundheit ist unverändert. Manchmal bin ich so aufgeregt, daß ich mich selbst nicht ertragen kann", und schon drei Monate früher schreibt er einem Gönner, daß er „um die durch vieles Grübeln über seine Leiden ertötete Einbildungskraft zu beschäftigen, Para ocupar la imaginacion mortificada en la consideracion de mis males" (Brief an Don Bernardo de Yriarte vom 4. Januar 1794) die Arbeit wieder aufgenommen habe.

So weit die Urkunden. Ein Gerücht, dessen sich Goyas französische Biographen mit Leidenschaft bemächtigten, will wissen, daß der Krankheitsurlaub fingiert gewesen. Der Vielumworbene hätte in Gesellschaft der infolge eines Hofskandals verbannten Herzogin von Alba in Sanlucar de Barrameda herrliche Tage verlebt, auf der Rückreise, als er bei einem Wagenunfall selbst Hand angelegt, sich eine Erkältung zugezogen, aus der die spätere Taubheit resultierte. Diese Legende noch einmal zu widerlegen[1]), ist hier nicht der Platz. Wir haben uns nur mit einem der Fundamente zu beschäftigen, auf dem dieser Liebesroman sich aufbaut. Carderera, der sicherlich als Madrileñe und Freund der Nachkommen des Künstlers Glauben verdient, berichtet von einem Skizzenbuch, das Goya auf jener andalusischen Reise begleitet hätte und das bei ihm die Idee aufkommen ließ, nach seiner Rückkehr dieses Genre von Studien fortzusetzen. Yriarte, dem er jenes Dokument gezeigt, weiß schon von allerlei Pikanterien, die es enthalten, zu plaudern.

Von Blättern, die sich mit jenen Angaben decken, sind 3, mit 6 Zeichnungen auf Vorder- und Rückseite, in der Biblioteca nacional und im Prado-Museum zu Madrid erhalten. Wir sehen die Herzogin mit der kleinen Negerin auf dem Schoß, die Quintana besungen, auf der Rückseite eine Maja, deren Tanzschritt ein Chulo auf der Gitarre begleitet. Auf einem Blatte mit Susanna im Bade findet sich hinten eine Frau mit aufgelöstem Haar. Auf dem dritten ist die Herzogin am deutlichsten zu erkennen. In Haltung und Gebärde erinnert sie so sehr

[1]) Valerian von Loga. Francisco de Goya. Berlin 1903, S. 181.

an das berühmte Porträt im Palacio Liria, daß man die Zeichnung trotz der veränderten Haarfrisur für eine Vorstudie halten darf. Einen hohen Grad von Intimität setzt es allerdings voraus, wenn zu der an ihren unteren Extremitäten nur dürftig bekleideten Schönen der Rückseite Doña Maria Teresa als Modell gestanden haben sollte. Da die Zeichnung ziemlich in derselben Zeit wie das 1795 datierte Gemälde entstanden sein muß, gewinnen wir für die Entstehung der Skizzenbuchblätter ein Datum, das freilich mehrere Jahre hinter jener andalusischen Reise zurückliegt. Als diesen Alba-Zeichnungen verwandt, das heißt mit blasser schwarzer Tusche in derselben Laviertechnik, die an Le Princes russische Kostümbilder erinnert, ausgeführt, müssen noch andere jetzt im Prado-Museum aufbewahrte, nach der Kunsthalle in Hamburg und in den Besitz der Witwe Fortunys gelangte Zeichnungen erwähnt werden, obwohl sie im Format von ihnen abweichen. Daß diese Zeichnungen die ersten Studien zu den Caprichos seien, hat bisher niemand bezweifelt, wenn auch keine derselben wirklich für die Radierung verwendet worden ist. Auch gibt es keinen Grund, warum nicht Goya diese Blätter in Madrid ausgeführt haben sollte.

In den trüben Stunden der Krankheit, die ihn am Malen verhinderte, ward ihm das Zeichnen eine Zerstreuung. Für ihn bedeuten diese Skizzen keine Übungen der Hand oder ein Abschreiben der Natur, seines Denkens Arbeit brachte er zu Papier, und seinen Einfällen (CAPRICHOS, Tafel 1 und 11—22) gab er die künstlerische Form. Als diese Zeichnungen sich angesammelt hatten, kam ihm wohl der Gedanke „para retarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado" sie auf der Kupferplatte zu verwerten.

Das Prado-Museum besitzt eine große Anzahl Blätter, die als Vorstudien oder Entwürfe für die Radierungen gelten können. Mit der Sepiafeder sind die Studien zu Nr. 11, 14, 18, 27, 36, 39, 43, 50, 60, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 70 hergestellt, manchmal mit dem Tuschpinsel verstärkt. Rötel findet bei Nr. 3, 4, 6, 9, 10, 12, 17, 19, 20, 22, 25, 26, 28, 30, 31, 37, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 53, 55, 56, 59, 61, 67, 72, 74, 75, 76, 77, 78, rote Tusche bei Nr. 8, 10, 13, 20, 21, 23, 32, 39, 40, 42, 50, 52, 57 und 58, schwarze Tusche bei Nr. 5, 7 (2 Entwürfe), 13, 16, 34 Verwendung. Außer diesen im Prado-Museum aufbewahrten Zeichnungen müssen noch zwei erweiterte Studien zu Nr. 16 in der

biblioteca nacional und zwei Rötelskizzen zu Nr. 48 und 63 im K. Kupferstichkabinett zu Berlin erwähnt werden. Auch in Privatsammlungen und auf Auktionen kommen dergleichen vor. Für die Nr. 1, 2, 15, 24, 29, 33, 35, 38, 49, 51, 54, 63, 71, 73, 79, 80 sind mir Vorstudien nicht bekannt, dagegen gibt es für Nr. 7, 10, 13, 20, 39, 40, 48, 50, 63 verschiedene Skizzen. Ferner existieren zu zweien der drei nicht in die Buchausgabe aufgenommene Caprichos Entwürfe[1]). Eine größere Anzahl Blätter, die inhaltlich sehr gut in die Serie passen, wurden überhaupt nicht radiert.

Im gleichen Sinne wie die Zeichnungen sind die meisten der Radierungen ausgeführt.

Im Jahre 1791 war in der Encyclopédie méthodique des zehn Jahre vorher verstorbenen Jean-Baptiste Le Prince geheimgehaltenes Verfahren, lavierte Federzeichnungen durch Kupferdrucke zu vervielfältigen, veröffentlicht worden. Auf Goya, der mit seinen graphischen Arbeiten so wenig zufrieden war, mußte diese neue Kunst wie eine Offenbarung wirken, mit der er, der seine Umgebung stets als Maler nicht in Linien, sondern in Tönen sah, seine Ideen wiederzugeben vermochte. An einigen eignen Platten nach Velazquez sammelte er Erfahrungen mit der Aquatinta, und obwohl diese Versuche, wie wir sahen, nicht besonders glücklich ausgefallen waren, entschloß er sich die Vorteile, die die mechanisch hergestellte Schabkunst seinem künstlerischen Wollen bot, bei seinem Vorhaben auszunutzen.

Die gleichgroßen radierten Platten unterscheiden sich technisch so wenig voneinander, daß man für ihre Chronologie irgendwelche Schlüsse ziehen dürfte. Vergleicht man aber die Caprichos mit Goyas älteren Radierungen, so ist der Fortschritt enorm. Anfängerarbeiten stehen Meisterwerken gegenüber. In der Zeichnung und Lichtführung gibt es kein Schwanken mehr, alles ist sicher und fest. Die Radiernadel gleitet schnell und flott über die Platte. Ihr Strich setzt kurz an und wird ebenso energisch abgebrochen. Ihm durch Anschwellen und allmähliches Ablaufen größeren Ausdruck zu geben, wird gewöhnlich verschmäht. Die Tiefe der Schatten geben unregelmäßige dichte Strichlagen. Eine Abneigung gegen vertikale Linien fällt auf. Kreuzschraffierungen kann Goya meist entbehren.

[1]) Achiardi. Les dessins de Goya. Roma. Pl. CLXXVI, CLXXVII.

Die Aquatinta, die Goya mit größerer Vollkommenheit als ihr Erfinder meistert, gibt nur den Ton und eine Art Grundstimmung. Der Charakter der lavierten Federzeichnung ist immer festgehalten, niemals, trotz der Geschlossenheit der Kompositionen, Bildmäßiges angestrebt. Gerade hierdurch haben die Blätter den ganzen Reiz ursprünglicher Frische bewahrt.

Das einzige Datum der Caprichos findet sich auf einer Federzeichnung zu Nr. 43 der Folge (Tafel 11). Der Künstler ist bei der Arbeit eingeschlafen, Nachtgetier umschwirrt sein Haupt. Auf der Tischdecke liest man die Worte:

Ydioma univer
sal dibujado
y Gravado p^{r}
F. de Goya
año 1797

die auf der radierten Platte durch

El sueño
de la zazon
produce
monstruos

ersetzt wurden.

Die Jahreszahl 1797 auf diesem wohl ursprünglich als Titel geplanten Blatt berechtigt zu der Annahme, daß damals der Editionsplan ausgereift und bereits der größte Teil der Platten vollendet war. Damit stimmt auch Valentin Cardereras Mitteilung von einer ersten Ausgabe des Werkes aus dieser Zeit, die nur 72 Blatt enthalten haben soll. Ein Prospektus, der nicht zum Abdruck gelangte, und den der Verfasser der Iconografia española nur in französischer Übersetzung mitteilt[1]), verführte ihn zu dieser Annahme. Goya sagt, „er habe Stoffe

[1]) Valentin Carderera François Goya. Gazette des beaux-arts XV, 1863, p. 240. Goya dit qu'il a choisi des sujets qui donnent occasion à tourner en ridicule, à stigmatiser des préjugés, des impostures, des hypocrisies comacrés par le temps; mais de proteste qu'aucune de ces planches n'est une satire personelle, car c'eut été se méprendre sur le but de l'art et des moyens qu'il met aux mains des artistes. Je reclame encor l'indulgence du public en considération de ce que l'auteur ne s'est servi ni des exemples d'altrui, ni même de l'étude de la nature. Que si imitation de la nature est aussi difficile qu'elle est admirable

gewählt, die sich wohl eigneten ins Lächerliche gezogen zu werden, um durch die Zeit geheiligte Vorurteile, Heuchelei und Verstellung zu brandmarken[1]); aber er bestreitet, daß eine dieser Platten eine persönliche Satire enthalte; denn dieses hieße die Aufgabe der Kunst mißverstehen und die Mittel, die sie dem Künstler in die Hand gibt, mißbrauchen. Er bittet das Publikum um Nachsicht, da er sich weder greifbarer Beispiele bedienen noch die Natur studieren konnte. Ist die vollkommene Nachahmung der Natur ebenso schwer und bewundernswert, so verdient dies Werk eine andere Art von Wertschätzung, da es dem Auge Formen und Bewegungen zeigt, die bis auf den heutigen Tag nur in der Einbildung existierten. Malerei und Dichtung wählen sich aus der Welt der Erscheinungen was ihnen das Wichtigste dünkt heraus und übertragen auf ein Phantasiegebilde Begebenheiten und Eigentümlichkeiten, die die Natur sonst auf verschiedene Individuen verteilt hat, und dieser klug und fein ersonnenen Verbindung dankt der Künstler den Ehrentitel Erfinder und hört auf ein sklavischer Nachahmer zu sein."

Dem gegenüber steht die Tatsache, daß ein Exemplar der Caprichos, das nur 72 Blatt enthält, bisher nicht aufzufinden war und tatsächlich

quand on réussit á l'obtenir, celui-lá méritera encore quelque estime qui, s'eloignant complétement d'elle, a dû exprimer aux yeux des formes ou des mouvements qui n'ont existé jusqu'à ce jour que dans l'imagination. . . . La peinture ainsi que la poésie, choisit dans l'univers ce qu'elle trouve de plus propre à ses fins; elle rassemble dans un seul personnage fantastique des circonstances et des caractères que la nature présente épars entre plusieurs individus, et c'est grâce à cette combinaison sage et ingénieuse que l'artiste acquiert le titre d'inventeur et cesse d'être un copiste servile.

On recevra les souscriptions à cet oeuvre dans la librairie. . . . Le prix de chaque exemplaire, contenant soixante douce planches sera de 288 réaux. Ilsseront versés dans le délai de deux mois, à compter du jour de la publication; ce terme expiré, on remettra inmédiatement aux souscripteurs les premiers exemplaires avant qu'il en soit vendu aucun autre au public... Nota. L'oeuvre est déjá terminé, et il ne reste plus qu'à imprimer les planches.

[1]) Vergleiche Zapater. Goya Noticias Biograficas. Zaragoza 1868, pag. 49. En sus caprichos Goya pintó los vicios de la córte, y su critica no puede creerse significara como han querido, la burla de la Religion que el profesaba. Sus cartas encabezadas todas con el signo de la cruz son una prueba que destruye el juicio que ha servido para darle la misma signicfiacion que á Iovellanos y Olavide.

niemals existiert haben mag[1]). Ein nach jenen Angaben zusammengestelltes Exemplar erwies sich bei näherer Prüfung als Fälschung.

Im Oktober des Jahres 1803 überließ Goya die 80 Platten seiner Caprichos mit der ganzen ausgedruckten Auflage von 240 Exemplaren dem Staat[2]). In seinem Freundeskreis mögen schon vorher einige Exemplare verbreitet gewesen sein. Auch seine Gönnerin, die Herzogin von Osuna, hatte bereits am 17. Januar 1799 vier Stück direkt vom Künstler bezogen.

Valentin Carderera berichtet, daß in den Jahren 1806—1807 die Calcografia real unter Exteves Leitung eine zweite Ausgabe der Caprichos veranstaltet habe. Einen wesentlichen Unterschied in Tirage und Papier aller alten mir bisher zu Gesicht gekommenen Drucke konnte ich nicht wahrnehmen. Ist es schon an sich sehr unwahrscheinlich, daß in so kurzer Zeit 240 Exemplare sollten abgesetzt worden sein, und daß eine neue Auflage erforderlich schien, so ist zu bedenken, daß bei einer doppelten Auflage das Buch heute nicht so selten sein könnte, wie es tatsächlich ist. Da Exteves Name in jenem Brief an D. Miquel Soler, in dem Goya seine Caprichos der Calcografia zediert, genannt wird, können wir uns mit einem geringen Aufwand von Einbildungskraft rekonstruieren, wie Don Valentins Gedankengang diese Richtung nahm[3]).

Von einzelnen Platten haben sich Probedrucke vor den Unterschriften und den Nummern erhalten. Carderera hatte 15 besessen, in der biblioteca nacional zu Madrid, wohin ein Teil seiner kostbaren Sammlung gelangte, werden heute nur 6 Stück (Nr. 1, 3, 25, 58, 65 und 66 aufbewahrt. Philipp Burty nannte No. 3, 13, 31, 32 und 54 sein eigen, von denen jetzt Nr. 3 sich im British Museum befindet, wo auch noch ein Probedruck von Nr. 68 vorhanden ist. Herr Dr. Joseph Hupka in Wien erfreut sich der Nummern 20 und 35. Am reichsten ist die bibliothèque nationale in Paris an diesen Kostbarkeiten. Sie besitzt die Nummern 3 (Tafel 12), 4, 7, 8, 11 (Tafel 13), 12 (Tafel 14),

[1]) Loga. A. a. O. S. 73 u. f.

[2]) Drei Blatt, von denen sich nur je ein Abdruck erhalten haben, — abgebildet bei Valerian von Loga. Goyas seltene Radierungen und Lithographien. Berlin 1907, Tafel 6 und 7 — sind in die Buchausgaben nicht aufgenommen worden.

[3]) Über die späteren Ausgaben siehe Hofmann. A. a. O., S. 9 u. f.

13 (Tafel 15), 14. 15, 16 (Tafel 16), 17, 18, 25 (Tafel 17, 27 (Tafel 18), 32, 33 (Tafel 19), 34, 42 (Tafel 20), 68 (Tafel 22), 69.

Bei diesen Probedrucken kommen mit Tinte geschriebene Unterschriften und Numerierungen vor, die von den gestochenen abweichen. Bei Nr. 14 „Welch ein Opfer, Que sacrificio" heißt der ursprüngliche Text „Bitte, reich mir den Finger, te quiero dame el dedo". Und allgemeiner trifft bei der Abstrafung (Nr. 25) „Si quebró el Cantaro, weil er den Krug zerschlagen hat" (Tafel 17), das „Asi se paga a quien mal ace, so zahlt man dem Übeltäter" und bei Nr. 42 für „Tu que no puedes" ließ man, mehr auf die Darstellung eingehend, „Como saben los borricos." Solche Abweichungen von der ursprünglichen bis zur definitiven Fassung der Unterschriften fand man bereits bei den Zeichnungen.

Der Inhalt dieses durchaus spanischen Buches, dieses Buches ohne Buchstaben, das wie der Don Quijote als Niederschlag der ein Zeitalter bewegenden Ideen in der Weltliteratur nicht seinesgleichen hat, wird, soviel auch darüber geschrieben ist, sich nicht in Worten erschöpfen lassen. Diese stolze Sprache war es, die, über die Pyrenäen tönend, den Ruhm ihres Erfinders verbreitet hat (Tafel 12—22).

Das Tendenziöse in den Blättern ist nicht aus der Welt zu schaffen; aber wenn Goya sich verwahrt, daß hinter seinen Satiren persönliche Bosheiten sich verstecken, darf man ihm glauben. Die Zeitgenossen dachten anders, doch was sie an intimen Beziehungen und Klatsch hinein interpretierten, hat als historisches Dokument kaum eine Bedeutung. Aus zahlreichen Briefen kennen wir Goyas Charakter und seine gutmütige stets hilfsbereite Sinnesart. Wenn ihn sein Temperament fortgerissen, bezwingt er sich, sein Unrecht einzugestehen. Sein schweres Unglück hat ihn nicht verbittert, und als die Taubheit den fröhlichen Gesellschafter von dem unmittelbaren Verkehr mit den zahlreichen ihm sein ganzes Leben treu gebliebenen Freunden ausschloß, fand er einen höheren Standpunkt, von dem er Menschen und Dinge beobachtete. Bei seinen kühnen Angriffen gegen eingewurzelte Übelstände und dem beißenden Spott, manchmal schärfer als ein zweischneidiges Schwert, spürt man die heilende Kraft wie beim Messer des Chirurgen. Wenn er zu Felde zieht, gegen Bildungsmangel und Aberglauben, Putzsucht und Eitelkeit, die den Weg des Lasters führen, die Untüchtigkeit der verknöcherten Armee, die Über-

hebung und Willkür der Regierung oder der Pfaffen Beschränktheit, Geiz und Trägheit schildert, immer braust als Grundton eine starke Vaterlandsliebe durch die Blätter, eine starke, reine Liebe zur blinden, irregeleiteten Menschheit. Der Welt den Spiegel vorzuhalten, betrachtet auch er als seine Aufgabe. Ein liebenswürdiger Humor mildert die Schärfe seines attischen Salzes. Mit der Fülle der Ideen, die in ungezählten Scharen auf ihn einstürmen, wächst bei ihm die Kraft zu gestalten; er erfindet neue Formen, die in aller Bizarrerie aber stets organisch bleiben.

In der Buchausgabe bemerkt man kaum eine Ordnung, doch nicht ganz willkürlich folgen die Blätter aufeinander. Das an die Spitze gestellte Bildnis des Künstlers (Tafel 1) zeigt Goya, der bereits die fünfziger Jahre überschritten, in voller Manneskraft. Der Ernst des Lebens hat seine Züge verschärft, und fast finster blickt das kleine halbgeschlossene Auge. Im ersten Teil wird das unerschöpfliche Thema der Frau behandelt: falsche Erziehung (3, Tafel 12, 4, 25, Tafel 17), ungleiche Ehe (14), Putzsucht (17, 31, auch 55), Modethorheit (26), Maskenfreiheit (2, 6), Liebelei (5, 7, 27, Tafel 18), Kupplerinnen (15, 16, Tafel 16, 28), Gimpelfang (19, 20, 21), Aberglaube (12, Tafel 14, 52), fatale Konsequenzen (8, 9, 10, 22, 23, 24, 32, 34, 36). Es folgt die sehr mit Unrecht politisch gedeutete Eselsfolge (37—42, Tafel 20, auch 63 ist wohl in diesem Zusammenhang zu betrachten). Die Serie des Hexen- und Teufelsspukes wird durch das ursprüngliche Titelblatt eingeleitet (Tafel 11): Monstra, die der Traum der Vernunft gebar, die 3 Parzen (44), topfleckende Heinzelmännchen (49), ohrenblasende Nachtgespenster (48), Hexen jeden Alters zum Blocksberg fliegend (68, Tafel 22), von Dämonen verfolgt (72), mit ihrem Gefährte dem Teufel durch die Lüfte sausend (66, 61, 64), sich balgend (62) und phantastische Gruppen bildend (60, 61, 67). Kinderseelen sind ihre Opfer (45), die sie dem Meister darbringen (47). In einsamer Sternennacht sitzen sie zu Rat (71) usw. usw.

Andere Blätter, mit denen die Serie unterbrochen wird, behandeln ganz menschliche Dinge, Nr. 73 „Mejor es holgar, besser ist nichts tun“ oder Nr. 78 „Despacha que despierten, beeile dich, sie erwachen“. Ergreifend, wie die Menschen im Sumpf des Lasters sich gegen die niedersinkende Grabplatte stemmen (59, Tafel 21). Mit Recht darf

man Nr. 70 als eine Verspottung der Trinität hinnehmen. Der Pfaffen Trägheit und Gefräßigkeit behandeln Nr. 13 (Tafel 15), 53, 79, 80. Den Kampf der Menschen untereinander (77 Unos á otros) erinnert den Spanier an ein Stiergefecht.

Die Deutung der Blätter ist nicht in allen Fällen leicht, ein klarer Gedanke manchmal unglaublich verklausuliert (54 El Vergonzoso). Die spitzfindige Verspottung der Mode durch die Frauen, welche ihre Stühle auf den Köpfen tragen (26), findet ihr Gegenstück in einer nicht radierten Rötelzeichnung mit Männern, deren Ärmel Hosenbeine bilden und deren Ohren Schuhe sind (Achiardi CLXXX). Der in Spanien ungewöhnliche Titel conde palatino mag dem Bauernsohn aufgefallen sein, er übersetzte ihn wörtlich in seine Sprache als Gaumengraf und stellte nun einen Zahnbrecher in vornehmer Tracht dar (33, Tafel 19). Als man später eine wohl nur zufällige Ähnlichkeit dieses Artisten mit Urquijo wahrnahm, wollte man das Blatt als eine Satire auf den Minister auffassen. Den tieferen Sinn ist uns aber auch der Kommentator schuldig geblieben.

Die epigrammatischen Unterschriften tragen nicht immer dazu bei. den Sinn der Caprichos zu erhallen. Goya selbst hat, vielleicht um allen anderen Deutungsgelüsten, deren Verbreitung seine gesellschaftliche Stellung zu untergraben drohte, einen Kommentar abgefaßt[1]), der in seiner Handschrift erhalten ist. Auch hierin ist jede persönliche und politische Anspielung vermieden. Das hinderte nicht, daß andere dies Geschäft zum Schaden des Autors besorgten, welcher auch als Achtzigjähriger die ihm daraus erwachsenen Unannehmlichkeiten nicht vergessen „con todo eso me acusaron á la Santa".

[1]) Abgedruckt in dem Buche des conde de Viñaza.

Die Desastres de la guerra.

In dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts hatte die Malerei Goya, der die Krankheit überwunden und sich mit der Taubheit abgefunden, wieder völlig in Anspruch genommen. Die allgemeine Anerkennung seiner Fresken in San Antonio de Florida brachte ihm den Auftrag, die ganze königliche Familie in einem Gruppenbilde zu verewigen. Waren seine aristokratischen Gönnerinnen, die Herzoginnen von Alba und Osuna auch bereits aus dem Leben geschieden, dem Hofmaler fehlte es trotzdem nicht an Aufträgen, so daß ihm keine Zeit für die Radierung übrigblieb.

Carderera setzt die Entstehung dreier Platten der beiden Majas (Hofmann 237 und 238) und des alten Torero (El embozado, Hofmann 236) in die Zeit zwischen 1807 und 1808, weil er in diesen gedrungenen Einzelfiguren die Eleganz der Caprichos und die Bewegungsfreiheit der späteren Arbeiten vermißte. Die Flüchtigkeit der Ausführung und die unbeholfene Technik lassen eher Anfängerarbeiten in ihnen vermuten, falls wir nicht überhaupt Fälschungen im Stil Goyas vor uns haben. Aquatinta wird bei allen dreien nicht verwendet, das, was bei der Maja mit dem dunklen Hintergrund so ausschaut, ist das Werk des Druckers und der Ton, der auf dem Stier des Toreros liegt, ist auf kalte Nadelarbeiten zurückzuführen. Dieser scheint übrigens ein späterer Zusatz zu sein. Seinem Modell werden wir auf verschiedenen Blättern der Tauromaquia begegnen. Auch auf der erhaltenen Studie zu diesem Blatt ist er noch nicht vorhanden. Von diesen drei Platten kennt man nur moderne Abzüge, welche Mr. Lumley in Paris im Jahre 1859 herstellen ließ, zugleich mit Drucken von zwei anderen wesentlich bedeutenderen Blättern ungefähr in der gleichen Größe. Das eine, der sich schaukelnde Mann (Hofmann 234), hat

Aquatinta, muß demgemäß nach 1791 entstanden sein. Doch die viel freiere Zeichnung spricht für eine noch spätere Entstehung. Bei dem einzigen erhaltenen alten Abdruck (Tafel 23) sieht man deutlich die Unvollkommenheit der Ätzung, die ein energisches Aufarbeiten notwendig machte. Auf Lumleys Drucken sind die Köpfe der Zuschauer fast ganz verschwunden, der linke Arm der Hauptperson hat durch den hinzugefügten Ärmel eine andere Richtung bekommen, eine durch Zufall entstandene Fehlstelle wirkt nun wie ein dritter Strick, dessen Dasein man nicht motivieren kann. Das Gegenstück, die sich schaukelnde Frau (Hofmann 235), erscheint bei dem hellgelassenen Hintergrund noch skizzenhafter. Der Vorwurf erinnert an die Tapeten, besonders der Baum mit dem lauernden Kätzchen. Durch die Weichheit der Figur, die in den Tauen hängt, wird die schwingende Bewegung ausgezeichnet wiedergegeben. Von dem Blinden, der seinen Gesang zur Gitarre begleitet (Hofmann 239), hatte Lefort die Platte besessen und einige wenige Abzüge herstellen lassen. Auch dies Blatt, von dem nur ein einziger alter Druck vor zahlreichen Überarbeitungen bekannt geworden (Tafel 24), scheint unter die späten Arbeiten des Meisters rangiert werden zu müssen.

Nur ohne Aquatinta kennt man ein Blatt, das in Goyas radiertes Werk einzureihen, ebenfalls Schwierigkeiten macht. Die hohen künstlerischen Qualitäten erheben den Garottierten (Hofmann 230, Tafel 25) weit über jene Nachbarschaft. Die Calcografia real erwarb die Platte, und von ihr kommt auch, wie bei den Radierungen nach Velazquez, ein farbiger (grüner) Druck vor.

In Spanien hatte sich seit dem Ausgang des Jahrhunderts der politische Himmel bewölkt. Zuckende Blitze beleuchteten aus den vom Norden aufziehenden Gewitterwolken das von seinem alten Kriegsruhm ausruhende Land. Immer von neuem beunruhigt und schwer aufseufzend unter dem unerhörten Günstlingsregiment sahen Goya und seine Freunde die Katastrophe heraufziehen. Der Zusammenbruch der Dynastie brachte den Feind ins Land, den auch Patrioten anfangs jubelnd begrüßten. Allein das Joch und die Schmach der Fremdherrschaft konnte die ritterliche Nation nicht ertragen. In einsamer Vega, den Schluchten der Sierren erhebt sich zuerst der Widerstand: keine organisierte Bewegung, ein Kampf des Einzelnen um Haus und Herd,

aber unbezwinglich, mächtig um sich greifend, und durch kleine Erfolge zu einer Macht anschwellend, an der des Cäsar Weltreich bersten sollte.

Goyas Heimat war der Mittelpunkt der Insurrektion. Vor Saragossas Mauern und dem Heldenmut ihrer Verteidiger drohte Napoleons Kriegsruhm zu erblassen. Während das ganze geknechtete Europa, sich an diesem Beispiel aufrichtend, zu dem tapferen Volke hinüberschaute, fand der Sieger Palafox Zeit, an die Kunst zu denken. Er soll Goya veranlaßt haben, dies ruhmreiche Blatt spanischer Geschichte zu illustrieren. Wir können uns vorstellen, daß es dem alten sehr rüstigen Mann zu Hause keine Ruhe ließ, wo alles in den Kampf zog. Die Sorge um Verwandte und das meist in Aragonien angelegte Vermögen gab wohl den Ausschlag, als er im Herbst des Jahres 1808 sich in das Insurrektionsgebiet begab. Er fand heimgekehrt genug Zeit seine starken Eindrücke zu verarbeiten, da die Aufträge für den Porträtmaler bei den unruhigen Zeiten ausblieben. In dieser ruhelosen Muße griff er wieder zur Radiernadel, so sind die DESASTRES DE LA GUERRA (Tafel 26—38) entsranden.

Die Rötelstudien eines Skizzenbuches, das ihn begleitete, — für Nr. 1, 7, 12, 14, 16, 18, 19, 20 (2 Stück), 22—25, 27—29, 41—45, 48—64, 66—68, 71—75, 79, 80 und 82 haben sich solche im Prado-Museum erhalten — hat er, die Kompositionen vereinfachend, mit einer Ausnahme (14) im Gegensinn auf ungleich große Kupferplatten übertragen, so daß sie im Druck wie die Originale orientiert sind. Nur die drei getuschten Entwürfe (11, 30, 69) sind wohl zu Hause im Gegensinn ausgeführt. Diese unmittelbare Art zu arbeiten, welche Goyas bei den Caprichos ausgeübter Gewohnheit, alles nach dem Gedächtnis zu zeichnen, widerspricht, wird durch einige auf die Platten geretteten Inschriften wie „So sah ich es“ (Yo lo vi 44 und Y esto tambien 45) oder „So geschah es“ (Asi sucedió 47) bestätigt.

Ein scharf charakterisiertes Gebäude, hier ein Glockenstuhl, dort eine Mühle, gibt Zeugnis, daß Goya hier persönliche Eindrücke künstlerisch verarbeitete, in dem Mädchen, das die Kanone löst (Tafel 27), erkennt jeder die Heldin Maria Agostina von Saragossa. Ein spanischer Schriftsteller konnte im Jahre 1863 noch auf den Zusammenhang einzelner Blätter mit gewissen vielbesprochenen Ereignissen des Unab-

hängigkeitskrieges hinweisen. Nr. 28, Populacho nehme auf die Massakrierung des Marques de Perales durch den madrileñischen Pöbel Bezug, für Nr. 41 hätte die Einäscherung Torquemadas durch Lassalle, für Nr. 47 die Plünderung Cuencas durch die Brigade Calaincourt die Anregung gegeben usw.

Als einziges Datum findet sich bei den Desastres de la guerra dreimal die Jahreszahl 1810.

Das Technische bei den Desastres, ebenso originell wie die Erfindung, verdient uneingeschränktes Lob. Obgleich Goya mit unübertrefflicher Meisterschaft die Aquatinta sozusagen in die Radierung hineinarbeitet, hat er, der Effekte des Tondruckens sicher, bei 28 Platten — Julius Hofmann danken wir diese Feststellung — auf ihren Schmuck ganz verzichtet.

Mit bewußter Anlehnung an Callots „Misères de la guère" ersetzte die Academia de San Fernando Goyas begrenzenden Titel „fatales consecuencias de la sangriente guerra en España con Bonaparte y caprichos enfaticos" in die Verallgemeinerung „los desastres de la guerra".

Goya hat sich um die Verwertung seiner graphischen Arbeiten nie viel gekümmert. Zu seinen Lebzeiten hergestellte Abzüge sind ziemlich selten, ein volständiges Exemplar nicht bekannt. Von dem Enkel erwarb die Platten mit den reichen Zeichnungsschätzen Don Ramon Garreta, der sie der Academia de San Fernando überließ. Seit 1863 veranstaltet die Königliche Chalcographie Buchausgaben, welche 80 Blatt enthalten. Zwei weitere Platten konnte Lefort erwerben, von denen er einige wenige Abzüge herstellen ließ[1]).

Erst die Drucke der Chalcographie haben Unterschriften und eine fortlaufende Numerierung von 1—80 an der oberen linken Ecke. Man kennt auch Abzüge, die bereits mit den Nummern aber vor den Texten kurz vor der ersten Akademieausgabe gedruckt sein müssen. Das hierzu verwendete Makulaturpapier zeigt auf der Rückseite Drucke der 1860 in Madrid erschienenen gesammelten Werke von Flaxman[2]).

[1]) Abgebildet in meinem Werk: Goyas seltene Radierungen und Lithographien, Tafel 8.

[2]) Julius Hofmann. Francisco de Goya. Wien 1907, S. 98.

Eine ältere von der späteren abweichende Numerierung findet sich in der unteren Ecke der Platten angebracht. Ich kenne folgende Drucke[1]) nur mit diesen Nummern von

Nr. 2 mit Nr. 36 in Berlin, Madrid und Paris,
Nr. 5 mit Nr. 28 in Berlin, Madrid und Paris,
Nr. 6 mit Nr. 26 in Madrid und Paris,
Nr. 7 mit Nr. 41 in Berlin, Bremen und Madrid,
Nr. 9 mit Nr. 29 in Madrid,
Nr. 10 mit Nr. 19 in Berlin, Madrid und Paris,
Nr. 11 mit Nr. 18 in Berlin und Madrid,
Nr. 21 mit Nr. 25 in Paris,
Nr. 26 mit Br. 27 in Madrid und Paris,
Nr. 31 mit Nr. 32 in Madrid,
Nr. 36 mit Nr. 39 in Berlin und Paris,
Nr. 43 mit Nr. 40 in Madrid und Paris,
Nr. 47 mit Nr. 33 in Paris,
Nr. 55 mit Nr. 37 in Madrid und Paris,
Nr. 56 mit Nr. 30 in Madrid und Paris,
Nr. 58 mit Nr. 34 in Berlin und Paris,
Nr. 60 mit Nr. 31 in Paris,
Nr. 64 mit Nr. 38 in Madrid.

Abdrücke ganz ohne Nummern und vor einigen Veränderungen der Platte finden sich von

Nr. 1 in Madrid,
Nr. 6 in Berlin,
Nr. 9 in Paris,
Nr. 11 in Berlin und Paris,
Nr. 12 in Berlin,
Nr. 13 in Berlin, Madrid und Paris,
Nr. 14 in Berlin und Paris,
Nr. 15 in Berlin, Madrid, Paris und Wien (Hofmann),
Nr. 16 in Berlin, Bremen, Madrid und Paris.

[1]) Frau Maria Luisa K. und Don A. M. de Bárcia in Madrid, sowie Mr. P. A. Lemoisne in Paris möchte ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank für ihre vielfache Unterstützung ausdrücken.

Nr. 17 in Berlin und Wien (Hofmann),
Nr. 18 in Berlin und Paris.
Nr. 19 in Berlin und Wien (Hofmann),
Nr. 20 in Berlin, Madrid und Paris (2 Exemplare,
Nr. 21 in Madrid,
Nr. 22 in Paris,
Nr. 23 in Madrid (2 Exemplare) und Paris,
Nr. 24 in Bremen und Madrid,
Nr. 25 in Madrid und Paris,
Nr. 27 in Berlin und Paris,
Nr. 30 in Berlin und Madrid,
Nr. 31 in Paris,
Nr. 34 in Berlin und Paris,
Nr. 35 in Berlin, Madrid und Paris,
Nr. 37 in Berlin,
Nr. 38 in Paris,
Nr. 39 in Berlin,
Nr. 41 in Berlin,
Nr. 44 in Berlin und Paris,
Nr. 45 in Paris,
Nr. 46 in Paris,
Nr. 47 in Madrid,
Nr. 48 in Paris,
Nr. 57 in Berlin und Paris,
Nr. 58 in Madrid,
Nr. 59 in Madrid und Paris,
Nr. 60 in Madrid und Paris,
Nr. 61 in Paris,
Nr. 64 in Paris,
Nr. 65 in Paris,
Nr. 69 in Madrid,
Nr. 71 in Madrid,
Nr. 73 in Madrid,
Nr. 74 in Madrid,
Nr. 77 in Madrid,
Nr. 78 in Madrid,

Nr. 81 in Madrid,
Nr. 82 in Madrid.

Carderera spricht von einem Exemplar der Desastres, das vor ihm Cean Bermudez als Geschenk Goyas besessen, und das außer dem 82 Blatt noch die drei Gefangenen enthielt. Es trug nach Lefort den Titel: „Fatales consecuencias de la sangriente guerra en España con Bonaparte y otros caprichos enfaticos en 85 estampas inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes en Madrid." Unter Cardereras an die biblioteca nacional in Madrid gelangten Goya-Schätzen findet es sich nicht; das dort aufbewahrte Exemplar hat der Maler Don Cristobal Ferriz überwiesen, der es seinerseits in Madrid erwarb. Dieser Band enthält freilich auch Abzüge der beiden nicht publizierten Platten, von denen Carderera ausdrücklich betont, daß Goya nur für Cean Bermudez zwei Drucke hergestellt habe, sowie die drei Gefangenen. Aber dies Exemplar ist unkomplett, es fehlt auch der genau beschriebene Titel und die Unterschriften bei den Gefangenen, deren Wortlaut jener angibt. Meine Hoffnung, daß dieser Band, der ja als Muster für die Unterschriften und Numerierung gedient haben soll[1]), sich noch in der Calcografia nacional würde erhalten haben, hat sich, wie mir der Direktor Don Tomás Campunano gütigst mitteilt, nicht erfüllt.

Dem Erlebnis des einzelnen gibt die Kunst universelle Bedeutung. Nicht den Krieg selbst, den Aufmarsch der Truppen, das Wogen der Feldschlacht, nicht heroische Tapferkeit und nationale Begeisterung schildert der große Realist. Auf den blutrauchenden Schlachtfeldern haben sich ihm die „fatales consequencias" eingeprägt und bei der Not des Volkes und jenen sinnlosen Grausamkeiten ringt sich als ein Protest im Namen der Menschlichkeit immer wieder die Frage: Warum von seinen bebenden Lippen. Der Führer Uneinigkeit (Nr. 17 No se convienen) wird verhängnisvoll. Von Leichen starrt das Schlachtfeld (Nr. 22, 23, 24), „deshalb seid ihr geboren" (Nr. 12 Para eso habeis

[1]) Annque los cobres no tenian las leyendas puertas al pié de cäda plancha se conservaban de letra del mismo Goya en una de los colecciones de pruebas, y la Academia ha dispuesto, con acierto, que se graben en un caracter de letra adecuado. El arte en España 1863 II, pag. 268.

nacido) „begraben und schweigen“ (Nr. 18 Enterrar y callar). Die Eltern suchen ihren Sohn unter den Gefallenen, für Verwundete hat man wenig Zeit (Nr. 20 Curarlos y á otros, Nr. 24 Aun podrán servir, Nr. 25 También estos). Aber die Toten kommen noch nicht zur Ruhe, Soldaten berauben sie der Kleider und Waffen (Nr. 10 Se aprovechan). Die Nackten stürzt man in das Massengrab (Nr. 27 Caridad, Tafel 30).

Nicht Soldaten kämpfen gegen Soldaten. Gegen den Eindringling schwingt der Bauer das Beil (Nr. 3). Was nützen Pike und Messer gegen Bajonette (Nr. 2, Tafel 26). Frauen, ihre Kinder im Arm, verteidigen ihren Herd (Nr. 5); mit den Nägeln (Nr. 9) und dem dem Gegner entrissenen Säbel (Nr. 19) sie verteidigen die Ehre, doch müssen sie dem Stärkeren unterliegen (Nr. 11, Tafel 28, 13). Wehe dem Soldaten, der der Landbevölkerung in die Hände fiel (Nr. 29 Lo merecia). Aber auch der Franzose gibt keinen Pardon. Weil man ihn bei dem Verbot des Waffentragens mit einem Taschenmesser betroffen, gibt es die Garotta (Nr. 34). Erschossen werden ist noch die mildeste Bestrafung (Nr. 38 Barbaros. Dagegen gibt es kein Mittel (Nr. 15 Y no hay remedio). Wie Frauen und Kinder vor den Gewehrläufen stehen, kann man nicht ansehen (Nr. 26 No se puede mirar). Auch Priester werden nicht geschont (Nr. 46). Schwer ist der Weg auf der Leiter (Nr. 14 Duro es el paso Tafel 29). Auch beim Hängen gibt es Unterschiede (Nr. 31, 32).

In langer Reihe paradieren Garottierte auf dem Blutgerüst. (Nr. 35, Tafel 31). An den Bäumen des Weges baumeln seltsame Vögel (Nr. 36, Tafel 32). Aber schlimmer noch hat es der Gepfählte, dem man die Arme abgeschnitten (Nr. 37 Esto es pejor). Zum warnenden Beispiel hängen verstümmelte Leichen an den Bäumen (Nr. 38, Tafel 33). Es gibt kaum eine Grausamkeit, die nicht verübt wird (Nr. 33 Que hay que hacer mas).

Aus den lodernden Flammen trägt man die Weiber, aber mit welcher Absicht (Nr. 41, Tafel 34)! Vor dem nahenden Feind flieht die Bevölkerung in ganzen Scharen aus den Dörfern (Nr. 43, 45), die Mutter kann kaum alle Kinder mit sich raffen (Nr. 44).

Den Mönchen bieten der Klöster friedliche Mauern nicht mehr Schutz (Nr. 43, 42, 46). An der Straße ist eine Nonne zusammengebrochen (Nr. 52). Man kam zu spät, um sie schützen (No llegan á tiempo).

Kirchengut ist natürlich auch nicht sicher. Und so geschah es (Nr. 47 Así sucedió). Soldaten tragen den Raub davon, während der Priester neben den Chorschranken auf den Knien liegt. Man will wenigstens die Reliquien retten (Nr. 67). Wenn die bigotte Bevölkerung vor einem Esel kniet, der die Reste eines Heiligen trägt (Nr. 66 Extraña devocion), erwacht der Humor in Goya.

Hunger und Krankheit, des Krieges treue Genossen haften sich an seine Sohlen (Nr. 48 Cruel lastima). Das Schlimmste ist Betteln (Nr. 55 Lo peor es pedir) und Klagen umsonst (Nr. 54 Clamores en vano) die Nahrungsuchenden drängen sich um ein Erbsengericht (Nr. 21 Gracias á la almorta) mit ihrem Scherflein sucht die Witwe grausame Not zu mildern (Nr. 49 Caridad de una mujer, Nr. 59 De qué sirve una taza?). Die Reichen aber haben kein Mitleid. Sie sind ja von einer andern Linie (Nr. 61 Si son de otro linaje).

Im Spital suchen bis zum Skelett Abgemagerte bei den Kranken Hilfe (Nr. 57 Sanos y enfermos, Tafel 35) und Schreien nützt nichts (Nr. 58 No hay que dar voces). Auf einsamer Heide sind die Erschöpften niedergesunken. Hier gibt es niemand, der noch helfen könnte (Nr. 60 No hay quien los socorra). Den Betten des Todes (Nr. 66 Las camas de la muerte) gleicht das ganze Land, wohin man schaut (Nr. 63 Muertos recogidos) hingestreckte Leichen. An einen Strick gereiht ziehen die Unglücklichen über die Heide. No saben el camino (Nr. 70, Tafel 37) ein trostloses Stimmungsbild.

Zum Schluß verläßt Goya den Boden der Realität, den politischen Gedanken allegorisch umkleidend. Es sind die Blätter, welche er als Caprichos enfaticos bezeichnete. Das edle Roß, das sich gegen Hunde und Wölfe wehrt (Nr. 78), der Mann, der mit einem Ungetüm ringt (Nr. 40 und Hofmann 225) und der (Nr. 76) Buitre carnivoro (Tafel 38) wird man im Zusammenhang der Desastres mühelos interpretieren. In Nr. 68, 70, 71, 73, 74, 75, 77, glaubte man Anspielungen auf die Reaktion unter Ferdinand VII zu erkennen. Das grausame Nada (Nr. 69, Tafel 36) ist noch nicht das Ende. Mit den beiden Blättern der gestorbenen Wahrheit (Nr. 79, 80) klingt die politische Misere pessimistisch aus. Das Trostwort, welches die 82. Platte predigt, hat die Academie unterdrückt.

Man hat von den drei Gefangenen (Tafel 39), von denen sich Ab-

drücke in jenem Band des Cean Bermudez befanden, gesagt, sie würden genügen, Goyas Ruf als Radierer für alle Zeiten zu sichern, und gerade von ihnen kennt man nur je einen alten Abdruck. Lumley besaß zwei der Platten, Lefort konnte die dritte erwerben, die er im Jahre 1867 für die Gazette des Beaux-Arts abziehen ließ. Glücklicher sind wir die Sepia-Studien zu allen dreien zu kennen[1]). Die alten Drucke der Biblioteca nacional kamen durch Don Cristobal Ferriz dorthin. Sie sind stark beschnitten und auf stärkeres Papier aufgezogen. Da ihnen die von Carderera mitgeteilten in ihrer geistvollen Fassung sicher auf Goya zurückgehenden Inschriften fehlen, dürften sie mit den Exemplaren des berühmten Sammlers schwerlich identisch sein.

[1]) Achiardi. Pl. CXLVI.

Die Tauromaquia.

Im Jahre 1777 hatte Nicolas Fernandez Moratin, der zu Goyas engerem Umgangskreis gehörte, und dessen Sohn Leandro dem Meister bis zu seinem Tode eine treue Freundschaft bewahrt — zwei Bildnisse und zahlreiche Briefe legen davon Zeugnis ab — seine Carta historica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España erscheinen lassen. Goyas TAUROMAQUIA könnte man im gewissen Sinne als Illustration zu der vielverbreiteten Apologie dieser „Unterhaltung voll Mut und Kraft" (diversion donde brilla el valor y la destrezza hatte sie die Königin Amalia genannt), betrachten. Pepe Hillos theoretische, im Jahre 1796 gedruckte Schrift „Arte de torear á caballo y á pié" und Antonio Carniceros sechs Jahre früher veröffentlichte „Coleccion de las prinzipales suertes de una corrida de toros" hatten Goya mancherlei Anregung gegeben.

Welch fleißiger Besucher des nationalen Sports der „Aficionado" gewesen, zeigt sich an der Meisterschaft, mit der die typischen Stellungen und der Ansturm der Bestie, die angstvolle Anspannung der Pferde und die flüchtigen Bewegungen der Toreros wiedergegeben sind. Kaum genesen, schreibt er dem Freund: „Nur Dir sage ich es, daß, so Gott will, ich am nächsten Montag zum Stiergefecht gehen werde"[1]). Auch in der Gesellschaft von Stierkämpfern scheint der Hofmaler sich wohl gefühlt zu haben, und es geht die Sage, daß er sich einer nach dem Süden ziehenden Cuaderilla angeschlossen habe, als ihm der Sinn nach Italien stand. Daß er Briefe als Francisco de Toros unterzeichnet habe, ist ebenfalls nicht nachzuweisen[2]). Noch als Greis schlägt er Vin-

[1]) Brief vom 23. April 1794 an Zapáter „solo te digo que el lunes si Dios quiere iré á ber los toros".

[2]) Araujo Sanchez Goya. pag. 80.

cente Lopez vor, in der Furcht, jener könnte sein wohlgelungenes Porträt durch Weiterarbeiten verderben, ihm einige Gänge mit der Muleta zu zeigen. Wir besitzen eine ganze Anzahl gemalter Corridas aus allen seinen Lebenslagen. Die Helden der Arena Costillares, Martincho und die beiden Romero, hat er mit der größten Sorgfalt porträtiert, einen Domherren von Toledo malte er sogar in Dreß der Toreros. Die Widmung auf dem reizenden Bildchen eines gewissen Rafaele zeugt von scherzhafter Vertraulichkeit (Pacurro á Rafaele).

Man hätte Godoy viele seiner unheilvollen politischen Mißgriffe und Unterlassungssünden verziehen, wenn er im Jahre 1805 nicht gewagt hätte, aus Humanitätsgründen die überaus populären Stiergefechte zu untersagen. Als der Rey intruso unter dem Schweigen der Menge am 20. Juli 1808 in Madrid seinen Einzug hielt, ließ er, um die Gunst der Massen zu gewinnen, den seit drei Jahren geschlossenen Zirkus wieder öffnen[1]).

Auf Goyas TAUROMAQUIA (Tafel 40—48) kommt als einziges Datum die Jahreszahl 1815 (19, 31) vor. Doch darf man annehmen, daß er die Arbeit schon früher begonnen hat. Die vorbereitenden Rötelzeichnungen gleichen denen der Desastres. 36 Blatt, Studien zu Nr. 1, 4, 6, 7, 8, 10, 12—27, 29, 31—33, A, B, C, D, F, G, Lefort 116, 118, 122, ferner eine Suerte de Matar an Lefort 118 erinnernd, und einen Virtuosentrick, bei dem man einen Korb dem Stier über den Kopf gezogen hat, besitzt das Prado-Museum; Skizen zu Nr. 28, 32, E, und für ein nicht radiertes Blatt, auf dem links im Vordergrund ein Torero mit der Capa arbeitet, sind nach der öffentlichen Kunsthalle in Hamburg gelangt, auch auf Pariser Versteigerungen kamen verschiedene Tauromachiezeichnungen vor.

Die hinstürmende Leidenschaft, die die letzten Blätter der Serie auszeichnet, scheint bei denjenigen, welche die Entstehung des Stierkampfes schildern, verhalten und abgedämpft. Die dominierende Aquatinta gibt mit ihrer weichen unbestimmten Tönung eine später verstärkte Grundstimmung, die wie ein Urzeitgrau nebelhaft über der Landschaft ruht (2), immer grobkörniger und schwärzer (6, 7, 9, 10, 16, 17) werdend zeigt sie feine und feinste Abstufungen (10, 24). Durch kurz

[1]) Foy. Histoire de la guerre de la peninsule, Paris 1828, IV, pag. 30.

abgehackte, horizontale Striche sind die Schatten verstärkt (19, 23, 27, 28, 29, 31, 32). So wird vibrierende Luft, spontane, blitzschnelle Bewegung wiedergegeben, und auch der Hintergrund scheint zu leben. Sind Zuschauer jenseits der Planken sichtbar erscheinen ihre Konturen kaum umrissen, Schatten nur angedeutet, so daß ihre unbestimmte Bewegtheit der Wirklichkeit gleicht.

Die Kompositionen, bei den ersten Blättern auf wenige Figuren beschränkt, werden reicher. Gruppen, die mit denen des Vordergrundes nur im lockeren Zusammenhang stehen, beleben den durch Schranken abgeschlossenen Raum (12, 27, 28, 29, 31). Alles gelingt wie aus einem Guß und nur selten greift Goya bei Reparaturen (27) zur kalten Nadel.

Drucke vor der Aquatinta und Numerierung scheinen in der Tat sehr selten zu sein. Von öffentlichen Sammlungen kann nur die Biblioteca nacional in Madrid solche aufweisen (Nr. 1, 2, 3, 8, 12, 22, 24, 25, 26, E, F, G).

Die erste Ausgabe, die unter den Augen des Meisters entstand, ist, wie Lefort behauptet, erst nach dem Tode von Goyas Sohn durch einen deutschen Händler auf den Markt gekommen. Im Jahre 1855 veranstaltete die Calcografia eine zweite. Sie enthielten beide nur Abzüge von 33 Platten, über deren Darstellungen ein Inhaltsverzeichnis Auskunft gibt. Die Kupfer gelangten später nach Frankreich, und ein gewisser Loizelot, Marchand d'estampes in Paris, Rue des Beaux-Arts, gab sie ein drittes Mal am Ende der siebziger Jahre sehr sorgfältig gedruckt heraus, sieben weitere Drucke, die er mit Buchstaben numerierte, hinzufügend. Paul Lefort hat schon vorher 7 pièces inédites de la tauromachie beschrieben, wahrscheinlich nach Abzügen der noch nicht mit den Buchstaben versehenen Platten, die zum Teil mit Cardereras Schätzen an die biblioteca nacional in Madrid gelangt sind. Er hat nicht gekannt die von Loizelot mit A, B und D bezeichneten Drucke, wohl aber noch drei weitere, deren Abzüge heute in Madrid (Lefort Nr. 116 und 118) und in der Sammlung von Herrn Dr. Julius Hofmann in Wien (Lefort Nr. 122) aufbewahrt werden[1]). Man kennt also im ganzen 43 Tauromachie-Platten.

[1]) Abgebildet bei Valerian von Loga, Goyas seltene Radierungen und Lithographien. Berlin 1907, Tafel 10, 11, 12.

Die erste Ausgabe wurde in einem Umschlag aus dünnem wenig widerstandsfähigen Papier mit dem Wasserzeichen Bartolomé Mongelos herausgegeben. Bei den Exemplaren der Vente His de la Salle, Villot und Solar scheint nach des Conde de la Viñaza Angaben[1]) derselbe vorhanden gewesen zu sein. Ich kenne nur eine Rückseite dieses Umschlages, die aus der Sammlung D. Felix Boix in das Berliner Kupferstichkabinett gelangte. An den sichtbaren Spuren der abgreifenden Hand auf der linken Seite des Blattes ist deutlich zu erkennen, daß dieses Blatt nicht der Titel gewesen sein kann, da solche Schmutzflecke natürlich nicht am Rücken von broschierten Büchern anzutreffen sind. Auf dem Umschlag der Chalcographie-Ausgabe von 1855 ist diese Rückseite offenbar nachgebildet, die Überschrift: „Treinta y tres estampas que representan diferentes suertes y actitudines del arte de lidiar los toros inventados y grabados al agua fuerte en Madrid por D. Francisco de Goya y Lucientes" nur in anderer Type und Zeilenabteilung mit der darauf folgenden Inhaltsangabe wiedergegeben. Daß auf der Vorderseite des Umschlags dieser ersten Ausgabe wie auf dem der späteren auch Goyas Porträt gewesen sei, ist natürlich ausgeschlossen, da der Meister die Platte mit den Caprichos an die Chalkographie schon im Jahre 1803 abgegeben hatte. Auch E. Loizelot bildete diesen Umschlag mit dem Inhaltsverzeichnis auf der Rückseite nach. Als er für den Titel aus demselben Grunde jenes Porträt nicht erreichen konnte, radierte er einen eignen Entwurf. Um das in einem Medaillon befindliche Porträt Goyas, das vielleicht, da es sonst nicht bekannt ist, Loizelots eigne Erfindung sein konnte, gruppieren sich verschiedene der Tauromachie entlehnte Figuren.

Die Platten, welche noch eine zweite französische Auflage hergeben mußten, sind durch den Radierer Ricardo de los Rios in jüngster Zeit wieder an die Chalkographie in Madrid zurückgelangt und noch einmal abgedruckt worden.

Wir sehen die alten Iberer den Stier zu Pferde und zu Fuß im Felde bekriegen (1, 2, Tafel 40) die Mauren im Widerspruch mit den Vorschriften des Koran die ritterliche Jagd mit Leidenschaft aufnehmen (3). Im abgeschlossenen Raum wird der Burnus zur Capa (6) die Harpunen

[1]) Goya Madrid 1887, pag. 126.

zu Banderillos (7). Auch von den Halbmonden als Angriffswaffen (12) ist bei Moratin die Rede. Der edle Gazul bekämpft als erster den Stier nach den Regeln der Kunst (5). Lidiar el toro ist ein ritterliches Vergnügen. Der spanische Nationalheld Don Rodrigo Diaz de Vivar, der Cid Compeador greift, wie Moratin zu berichten wußte, den Stier mit der Lanze an (11) und Carl V., „obwohl weder in Spanien geboren, noch erzogen, tötet auf der Plaza zu Valladolid den Toro, um die Geburt seines Sohnes Philipp zu feiern" (Moratin, pag. 6, Nr. 10). Philipp IV., der spanischste unter den Fürsten aus dem Hause Österreich, hatte mehr als 400 Tiere eigenhändig mit dem Schwert und der Lanze bezwungen. (Don Felipe IV fué muy inclinado á estas bizarrias, y además de herir á los toros, mató mas de quatrocientos Javalies yá con el Estoque, yá con la Lanza, y yá con la Horquilla.) Der letzte Habsburger auf dem spanischen Thron ließ dreimal jährlich „fiestas reales" auf Plaza mayor feiern. Seit der Burboner Herrschaft meiden Edelleute die Arena. „Weil Herr Philipp V an diesen Funktionen keinen Geschmack fand, wurden sie von der Aristokratie vergessen, doch war darum die Leidenschaft der Spanier nicht verschwunden. Das Volk bewies seinen Mut zu Fuß den Stier Körper an Körper mit dem Degen zu töten, was keineswegs eine geringere Anziehungskraft ausübt, und was, ohne daß man darüber streitet", fügt Moratin hinzu „die Großtat unsres Jahrhunderts ist".

Seine eigenen Erlebnisse im Zirkus oder Bravourstücke, die man ihm erzählt, schildert Goya auf den folgenden Blättern.

Den Helden von Ronda, Pedro Romero, den Sohn des berühmten Juan und Enkel des berühmteren Francisco, der als erster „á pié cara á cara" nur mit muleta und estoque der Bestie gegenübertrat, zeigt er in dem Moment, wie er bei den zu Ehren der Thronbesteigung Carls IV. in Madrid veranstalteten Festen, mit der von seinem Großvater erfundenen Suerte de recibir den Stier tötet, der Pepe Hillo vorher verwundet hatte (30, Tafel 45). Damals zeichnete sich in der Cuaderilla des Rondeño unter den Peones Juanito Apiñani durch seinen kühnen Garrocha-Sprung aus (20). Der Alcalde von Torrejon (21, Tafel 41) verunglückte bei denselben zur Feier der „Jura" veranstalteten Corrida. Manuel Rendon, von dessen Bravour Blatt 28 Zeugnis gibt, gehörte zu Bellons sevillanischer Gesellschaft.

Die Rejoncillos, eine Art kurzer Lanzen, mit denen man den Stier vom Sattel aus tötete (13), wurden durch die Varas oder Garrochas ersetzt. Indem der Picador mit ihnen den Ansturm der Bestie abwehrt, wird der Stier nur verwundet. Fernando del Toro, der Meister dieser Kunst (27), gehörte zu Pedro Romeros Leuten. Dem männlichen Mut seines Landsmanns Pajuelera hat Goya ein Denkmal gesetzt (22, Tafel 42). Martincho, der mit bürgerlichem Namen Martin Barcaiztegui hieß, hatte Goya in Saragossa und Madrid Banderillas setzen (15) und einige waghalsige Tricks (16, 18, 19) ausführen sehen. Er war Baske aus der Provinz Guipuzcoa, von deren Bewohnern ein spanisches Sprichwort sagt, daß, wenn es im Paradies Stierkämpfe gäbe, man sie alle dort antreffen würde. In seiner navarresischen Cuaderilla befand sich der Lizentiat aus Falces, der, in den Mantel gewickelt, durch blitzschnelle Umdrehungen den Stier unter dem Lachen des Publikums außer Fassung brachte (14).

Der „famoso Americano Mariano Ceballos", genannt der Indier, der den Stoff zu drei Tauromachie-Blättern (23, 24 und Lefort 116) lieferte, und dessen Bravourstück der 80jährige Goya so wenig vergessen, daß er ihm eine Lithographie gewidmet hat, scheint identisch mit jenem Indier Ramon de la Rosa, dessen Heldentaten, das Diario de Barcelona vom September und Oktober des Jahres 1802 berichtet. Er tötete den Stier vom Sattel aus mit der Estoque und setzte Banderillos auf dem Rücken einer solchen Bestie reitend, wie wir es bei Goya sehen (23, 24 und L. 116). Auch wird von ihm erzählt[1]), daß er mit geschlossenen Füßen auf einem Tisch stehend den Angriff des Stieres annahm, eine „Torheit", die Goya von Martincho in Saragossa gesehen haben will (19). An das Heldenstück, welches der Indier in Gemeinschaft mit Alarcon in Barcelona ausgeführt hat, werden wir vor dem Blatt mit der Kutsche in der Tauromachie erinnert (G, Tafel 48).

Aus des unsterblichen Costillares Schule ist José Delgado y Galvez genannt Pepe Hillo, hervorgegangen, der mehr als ein Dezennium das Idol der Hauptstadt war. Umjauchzt von der Hefe des Volkes, aus der er selbst emporgestiegen, maßlos verwöhnt von der vornehmen Gesellschaft — die Condesa de Peñafiel hatte den Verwundeten in

[1]) Desdevises du Dezert L'Espagne et l'ancien regime. La societé pag. 241.

ihrem Palast eigenhändig gepflegt — und umworben von Herzoginnen und Bühnensternen wie Rita Luna, brachte dieser mutbeseelte Junge den Morgen vor der Corrida mit Bußübungen in der Kapelle des Zirkus zu und hat niemals das Redondel ohne den Segen des Priesters betreten. Als der erst Dreiunddreißigjährige an einem Maientag des Jahres 1801 auf den Hörnern eines tückischen Stieres sein an Triumphen reiches Leben, er, „der erste Mann der Welt lo que no hay en el mundo" endete, empfanden es die Madrileños als nationales Unglück. Goya, der dem großen Ereignis drei Platten seiner Tauromachie (33, Tafel 46, E, Tafel 47 und F) gewidmet, hat der Brief eines Augenzeugen offenbar auch hier als Quelle gedient[1]). Es ist dies für seine Art zu arbeiten und seinen berühmten „Impressionismus" sicherlich nicht ohne Interesse.

[1]) Bedoya, Historia del toreo. Madrid 1850, pag. 46. Estando ya en la fatal de la derecha del toril, á corta distancia de él y la cabeza algo terciada á las barreras, se armó el matador para estoquearle; le tanteó, citándole, y llamándole la atention á la muleta, se arrojó á darle la estocada á toro parado, y lo introdujo superficialmente como media espada por el lado contrario, ó izquierdo. En este propio acto le enganchó con el piton derecho por el cañon izquierdo de los calzones, y le tiró por encima de la espaldilla al suelo, cayendo boca ariba. Bien porque el golpe le hizo perder el sentido, ó por el mucho con que pudo estar, para conocer que en aquel lance debió quedar sin movmiento; es lo cierto, que careciendo de él, se mantuvo en dicha forma interin le zecargó el toro con la mayor velocidad y ensartándole con el cuerno izquierdo por la boca del estómago, le suspendio en el ayre, y campaneándole en distintas posiciones, le tuvo mucho mas de un minuto, destrozándole en menudas partes cuantas contiene la cabidad del vientre y pecho (á mas de diez costillas fracturadas) hasta que le soltó en tierra inmóvil, y con solo algunos spíritus de vida. Esta la perdió enteramente á poca mas de un cuarto de hora. . . .

Anuque surprendidos los compañeros del desgraziado, á presencia de una hace pavorosa catástrofe. y conociendo ser realmente punto menos que inevitable riesgo de perecer, á que se esponian, para quitar la fiera de la inmediacion á el ya casi cadáver superó á esta prevision de su evidente precipicio el ardor con que se metieron en él, mudando con las capas la situacion del toro. Tambien lo emprendió, en cuanto le fué dable el celo de Juan Lopez, procurando ponerle una vara á caballo levantado (Tafel 47). Inmediatamente José Romero tomó su espada y muleta, y usando del superior manejo que tiene en esta, y de la intrepidez que con aquella recibe los toros á la muerte, se la dió á la fiera de dos bien dirigidas estocadas, con todo el denuedo y serenidad de espiritu que acostumbra, y pedia lo árduo de la empresa, graduando las criticas circonstancias que le hacian nultiplicadamente mas dificil . . . pero en ninguna comprobó mas su gran presencia de ánimo (Tafel 46), que en la última, en que con admiracion le vimos forcejeando sobre los brazos, apoyadas las manos al piton que le tenia

Für die einzelnen Stadien des Stierkampfes (Suertes) gibt die Tauromaquia Goyas charakteristische Beispiele. Suertes de vara veranschaulichen Nr. 1, 3, 5, 10, 11, 13, 22 (Tafel 42), 26 (Tafel 44), 27, 28, 32 und A. Die Capadores sehen wir auf Blatt 4 und 6, Banderilleros auf 7, 8, 12, 15 und 31, den Espada auf 9, 18, 23 und 30 arbeiten. Besondere Tricks schildern Nr. 14, 16, 18, 19, 20, 24, 29, D, G, und Hofmann 216 und 222. Bei Unglücksfällen machen uns Blatt 21 (Tafel 41), 26, 33, B, E und F zu Zeugen. Das Thema echan perros al toro (die an den Stier angelegten Hände) wird auf Nr. 25 (Tafel 43) und C behandelt.

atravesado, para desprenderse de el, hasta que ya quedó con la cabeza y demas miembras descoyuntados, caidos, y hecho un objeto de la mas insignificable compasion.

Die Proverbios.

Die Jahre nach der Befreiung des Vaterlandes waren für Goya wohl die traurigsten seines Lebens. Als nach dem großen nationalen Aufschwung des einst vergötterten Ferdinand Szepter die Geister niederdrückte, zog sich der Greis in sein Landhaus am andern Ufer des Manzanares zurück, aus dessen Fenster er sich jener unvergleichlichen Aussicht freuen konnte. Sein schweres Ohrenleiden schloß ihn von dem Verkehr mit Menschen aus, und selten machte er den Weg über Puente Segovia nach der Stadt, wo er niemand verstand und wo so vieles sich verändert hatte. Die Freunde waren weggezogen, viele in jenes Land, von dem kein Wanderer wiederkehrt, auch die Gattin weilte nicht mehr unter den Lebenden, von jenen vielen „guapos muchachos y muchachas," die sie ihm geschenkt, war nur ein geliebter Sohn übrig geblieben, aber auch dieser, nachdem er eine eigene Familie begründet, dem Vaterhause entfremdet. Der Nachkomme aragonesischer Bauern war eine viel zu gesunde Natur, um das Leben zu fliehen, weil nicht alle Blütenträume reiften. Seine Lebensweisheit gleicht der Goethes, mit dem diese frohe Natur soviel Gemeinsames hat: „Alles Verstehen ist alles Verzeihen". Und wie der Dichter, um sich von jedem Erlebten zu befreien, zur Feder griff, suchte der Maler es im Bilde zu gestalten. Da bei den unruhigen Zeiten große Aufträge ausblieben, tat jetzt der gute Geschäftsmann, was ihm behagte, vielleicht glücklich, sich um die Laune der Besteller nicht mehr kümmern zu müssen. Schärfer beobachtend als andere Menschen, sah er genug, was seine starke Seele erschütterte. Kein Wunder, daß unter dem äußeren Druck seine Phantasie eine solche Richtung nahm. Ein größeres Wunder ist es, daß er seinen grausigen Traumbildern Form zu geben vermochte.

In der „Quinta del Sordo", von deren Wänden unheimlich aufregende Spukgestalten ihren Schöpfer angrinsten, sind die PROVERBIOS entstanden, die ein geistreicher Franzose den dernier coup de tonnère du genie de Goya genannt hat.

Kein Datum auf den Platten nennt das Jahr ihrer Entstehung. Wollen wir sie dem künstlerischen Werk des Meisters einordnen, so bieten die grauen Wandmalereien seines Landhauses stilistisch am meisten Anhaltspunkte, aber auch sie sind undatiert.

Die graphische Technik zeigt bei Vergleichen mit den drei anderen großen Folgen einen bedeutenden Fortschritt, vor allem scheint hier das künstlerische Ziel, nach dem Goya sein ganzes langes Leben gerungen, das Problem: Licht und Bewegung, gelöst. Ein gemessenes Abwägen gibt es bei ihm jetzt nicht mehr, und unter dem Eindruck dieser pulsierenden Handlung vergißt man, daß eine Figur mehrere Köpfe oder doppelte Arme hat. Der Strich lebt wie alles auf der Platte. Hier ein Jagen und Überstürzen toller Leidenschaft, dort der schwere Gigantentritt eines ungeheuren Schicksals.

Nur vier Vorstudien mit breitem Pinsel in roter Tusche ausgeführt, was den Kompositionen im Gegensatz zu den Rötelzeichnungen der Tauromachie und Desastres von vornherein etwas impetuos Bewegtes gibt, haben sich erhalten. Bei Nr. 1 (Tafel 49), dem Pelele, beteiligen sich statt der 6 Weiber der endgültigen Fassung nur 4 an dem ausgelassenen Vergnügen. Dafür gibt es eine ganze Menge Zuschauer, die vor einer uns schon von den Desastres bekannten Mauer angedeutet sind. Der Studie zum Streit der Picadores (6) fehlt die niedergestürzte Figur, über die der Angreifer hinwegschreitet. An Stelle der zerklüfteten Mauer im Hindergrund wird durch ein Schilderhaus eine bestimmte Situation charakterisiert. Beim Ringeltanz (12) haben die ganz flüchtig angedeuteten und nur in der Bewegung skizzierten Personen später festere Formen angenommen. Der Streit der Eheleute mit den beiden Vermittlern (16) ist auf der Zeichnung entschieden besser komponiert als auf der Platte. Nicht alle Bewegungsmotive, utriert gesteigert, scheinen glücklich. Diese Übertreibungen streifen die Karikatur. Was die Figur am Fuß des Baumes im Hintergrunde bedeuten soll, ist auch auf der Studie nicht zu erkennen.

Goya hat noch auf dem Kupfer selbst wesentliche Änderungen

vorgenommen (15), und auch auf andern Blättern finden sich Pentimenti. Man kennt von wenigen Platten Abzüge vor der Aquatinta.

Um die geschäftliche Verwertung seiner Arbeit hat der Meister sich seiner Gewohnheit getreu auch diesmal nicht viel gekümmert. Die Platten sind später übel behandelt, vom Rost nicht geschützt worden. Bevor im Jahre 1864 die Academia de San Fernando eine Buchausgabe besorgte, wurden tonige Abzüge von unkundiger Hand — man nimmt an um das Jahr 1850 — hergestellt. Die frühesten scheinen mit grau-schwarzer Farbe abgezogen, wenigstens die rotbraunen Drucke die ich vergleichen konnte, waren später. Die Auflage der Akademieausgabe ist überhaupt sehr ungleich gedruckt. Ich habe Exemplare nebeneinander gesehen, bei denen die Aquatinta warm und gleichmäßig, dann wieder blaß und verwaschen war. Manchmal hat der Drucker auf der ganzen Platte einen Ton stehen lassen, der wie Aquatinta wirkt, bei andern Abzügen sind durch scharfes Reinigen größere Flächen ganz weiß geblieben. Es gibt Abzüge mit kleinen Nummern an den oberen rechten Ecken.

Außer den 18 Blättern, welche jene und alle später veranstalteten Buchausgaben enthält, existieren noch vier gleichgroße Platten, die offenbar zu derselben Serie gehören, und von denen die Zeitschrift L'Art im Jahre 1877 gute Abdrücke publiziert hat[1]).

Leute, denen bei Unkenntnis der spanischen Sprache der Titel Proverbios mißfiel, haben die Bezeichnung Sueños vorgeschlagen. Araujo Sanchez sagt, diese Blätter stellen Caprichos und alucinaciones inexplicables dar; womit er das Wesentliche wohl heraushebt, doch ist zu beachten, daß auch einige offenbar in den Ideenkreis der Desastres und Tauromaquia gehören. Wie stets gegenüber Goyas Radierungen wurde bei der Deutung nach Schwierigkeiten gesucht, auch zu Politik und Klatsch hat man Zuflucht genommen. Wenn wir uns von dem, was wir sehen, Rechenschaft geben, bleibt wenig unverständlich, wenigstens nicht unverständlicher als Traumbilder und nächtliche Beängstigungen. Es sind Stimmungen, für die es im grellen Licht des Tages keine Erklärung gibt.

Zwei Blätter nehmen ein Thema auf, das Goya vor einem Menschen-

[1]) Von Galvanos dieser Platten sind die Drucke in dem Werke Goyas seltener Radierungen und Lithographien abgezogen. Tafel 16—19.

alter bei den Tapetenkartons erheiterte. Nur das Pathos ist gesteigert und die Anmut der Bewegungen durch Leidenschaft und Wildheit ersetzt. Beim Pelele (1, Tafel 49), dem Zerrbild eines Mannsbildes, das übermütige Weiber nach des göttlichen Cervantes Rezepten auf einem Leintuch prellen, herrscht dieselbe Ausgelassenheit, fein abgestuft von der harmlosen Sorglosigkeit des jungen Dinges bis zu dem verbissenen Lächeln der alternden Jungfrau. Die wüsten Rhythmen des Ringeltanzes (12) rufen das Blindekuhspiel der Tapizes ins Gedächtnis. Ursprünglich als Nachtstück gedacht, ist diese wilde Hatz bei der ausgedruckten Aquatinta allmählich ziemlich hell geworden.

Für die Entführung auf dem Rücken des Greifen (5) war, was bei Goya ziemlich selten, eine literarische Reminiszenz die Quelle. Sie liefert ein überraschendes Zeugnis für seine universelle Bildung und klassische Belesenheit. Offenbar hat ihn Ariosts Ottaverime aus dem Orlando furioso (X 112) hier inspiriert, die Ruggeros Rettung Angelicas auf dem Hypogryphen schildert. Dieser Darstellung wird man die Flugversuche (13 Tafel, 52), welche für uns heute so aktuelles Interesse haben, anreihen.

Als Caprichos sind ferner zu bezeichnen: Nr. 6, der Streit mit dem Picador, Nr. 11, das verfolgte fliehende Weib, das in den Kreis der Alten hineinplatzt, ferner Nr. 16, das zankende Ehepaar mit den Vermittlern oder Aufwieglern, Nr. 17, der verspottete Philosoph, und Nr. 14, der Carneval. Und auch den Elefanten als Gesetzgeber „Otros leyes por el pueblo“ werden wir hier am besten einordnen. Da die Arena des Hintergrundes an das Amphitheater in Italica erinnert, gewinnen wir einen Anhalt zur Datierung des Blattes. Goya mag bei seinem Aufenthalt in Sevilla im Jahre 1817 die alte Römerstadt besucht haben. Das sich aufbäumende Pferd (10, Tafel 51), das seine Reiterin abschüttelln will — es hat sie mit den Zähnen erfaßt und wird sie mit seinen Hufen zerstampfen, während ein Nilpferd eine andere Schöne unbarmherzig mit den Zähnen zermalmt — scheint nicht so schwer zu deuten. Der cavallero Goya mildert seine Drohung, die er in den Kampf der Geschlechter hineinschreit, indem er für den brutalen Mann die Tiergestalt wählt. Ein erst von der Zeitschrift L'art publiziertes Blatt, das vielleicht politisch gemeint ist, ruft die Erinnerung an die extraña devotión (Nr. 66) der Caprichos wach.

Zu den Desastres könnte man rechnen Nr. 2, das Schreckgespenst des Krieges. In der Akademie-Ausgabe ist der Hügel im Hintergrund fast ganz ausgedruckt und auch von dem zweiten dunklen Baum blieb nur ein schwacher Schimmer. Die Entstehung von Nr. 3, die Geflüchteten auf dem dürren Ast, wo Kommentatoren politische Anspielungen gewittert haben, ist wohl auf eine Beobachtung während der Reise ins Insurrektionsgebiet zurückzuführen. Nr. 15, der Zusammenbruch, bleibt ein ziemlich schwer verständliches Blatt, das an Nr. 30 der Kriegsgreuel erinnert.

Aus dem Ideenkreis der Tauromaquia sind die 5 Stiere (Hofmann 123) und die Reyna del circo (Tafel 54) geboren.

Die übrigen Blätter, welche wir mit Araujo Sanchez als alucinaciones inexplicables bezeichnen möchten, sind die gewaltigsten der Folge und gehören zu dem Höchsten, was Goya überhaupt geschaffen hat. Das Bild des Riesen (4) der, mit Kastagnetten klappernd, wuchtig den Boden stampft, während Dämonenköpfe ihn kometenartig am Nachthimmel umkreisen, fesselt mit unwiderstehlicher Gewalt. Die grauenvolle Musik und des Scheusals breites Lachen treibt den Bauern, sein Weib in ruhelosem Tanz über den Boden zu schleifen. Auf dem Probedruck in Bremen (Tafel 50) sieht man deutlich, daß die unheimlichen Köpfe anderen Riesen angehören, die, ihre Polypenarme nach allen Seiten ausstreckend, hinter dem Kastagnettenmann die Anhöhe emporschreiten, und man kann bei der Gruppe der Tänzer Pentimenti wahrnehmen, die eine dritte mehr im Hintergrund stehende Figur wiedergeben sollten. Als die Aquatinta, die erst das Blatt zu jenem unheimlichen Nachtstück macht, hinzugefügt wurde, sind diese feinen Linien verschwunden. Einen richtigen Hexensabbat, phantastisch unheimlich, schildern Blatt 7 und 9. Auf 8, den Sackläufern, lastet eine trostlose, beängstigende Stimmung. Über Wiesen im Dämmergrau huschen unheimliche Gesellen (18, Tafel 53).

Die beiden stilisierten Landschaften (Tafel 55 und 56) mit dem von verschiedenen Seiten gesehenen Felsblock, der an Formationen des Ebrotales erinnert, wird man auch in diese fruchtbarste und reifste Radierzeit Goyas einordnen dürfen. Selten gehen selbst bei ihm Radierung und Aquatinta so harmonisch ineinander auf. Der große

Wert dieser Blätter kann durch ihre Seltenheit kaum erhöht werden. Man kennt nur je einen Abzug von jeder Platte.

Drucke von so zartem Schmelz und so harmonischer Weichheit, die allein den experimentierenden Künstler befriedigten, gibt das Kupfer nur sparsam her. Auf die Rückseite eines andern, den beiden Landschaften in jeder Hinsicht ebenbürtigen Blattes, ließt man von des Sohnes Hand: „Por Goya, despues de tiradas 3 pruebas se rompió la lamina". Da nun alle diese drei Drucke des Koloß (Tafel 57) auf uns gekommen sind — die öffentlichen Sammlungen von Berlin, Madrid und Paris bewahren diese Kostbarkeiten — so dürfen wir die Seltenheit einzelner Blätter Goyas, und das gilt natürlich auch von den Lithographien, nicht allein auf die Ungunst der Zeit zurückführen.

Nur die reifsten Schöpfungen des greisen Buonarotti halten mit diesem Riesen einen Vergleich aus. Wie der Übermensch bei sinkender Nacht aus seinem Brüten durch die ersten Strahlen der Sonne aufgescheucht, blinzelnd sein Auge und das struppige Haupt dem aufgehenden Gestirn zuwendet, scheint in seinem Hirn der erste Gedanke aufzuflammen von dem Raub der heiligen Feuers, mit dem er, Prometheus, seinen Menschen eine Waffe gegen die Götter in die Hand zu geben trachtete. Die Sonne. die zuerst der Berge Gipfel beleuchtet, streift mit ihren Strahlen das Antlitz und den breiten Rücken des Titanen. Am Himmel steht die blasse Sichel des abnehmenden Mondes. Winzig klein erscheint alles andere neben dieser gewaltigen Masse: der schlummernde Wald und die ruhenden Städte, der Wasserlauf, von dessen Spiegel ein helles Licht aufblitzt.

Zahlreiche Pentimenti lassen erkennen, daß der Riese ursprünglich stärker vorgeneigt gesessen. War die Kruppe mehr nach links gerückt, so gab sich eine andere Stellung der den Kopf stützenden Unterarme von selbst. Die wüsten Locken machen dem großen Schädel eine Silhouette, die an Napoleons Profil erinnert, doch möehte man eine solche Trivialität Goya nicht zutrauen. Auffallender ist die Ähnlichkeit dieses Gewaltigen mit dem römischen Faustkämpfer, der im Jahre 1884 in Rom ans Tageslicht gefördert wurde. Auch hierfür fehlt jede Erklärung, da eine Replik der schönen Bronze, die Goya etwa gesehen haben könnte, nicht bekannt ist.

Die Lithographien.

Der vierundsiebzigjährige Meister gehörte zu den ersten, der die Bedeutung des Steindrucks für die Kunst erkannt hat. Mit derselben erstaunlichen Schnelligkeit, mit der er einst Le Princes Verfahren seinen Zwecken angepaßt hatte, erlernte er die Lithographie, in der richtigen Erkenntnis, daß durch das schnelle Arbeiten in der neuen Technik der Strom der auf ihn einstürmenden Gedanken am wenigsten gehemmt würde.

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Senefelders „Vollständigem Lehrbuch der Steindruckerey“ und bevor noch dies ins Französische übersetzt worden war, ist Goyas erster lithographischer Versuch datiert. Man muß sich vergegenwärtigen, daß der alte Meister kein Deutsch verstand, der unentbehrliche Stein aus Solenhofen bezogen werden mußte, um noch mehr darüber zu erstaunen. Beim Suchen nach dem Mann, der Goya mit dem neuen Verfahren bekannt gemacht haben könnte, stoßen wir auf einen gewissen Cardano, der, obwohl ihn Engelmann in seiner Geschichte der Lithographie nicht nennt, früher als der Barcelonese Brusi (1820) und auch José de Madrazo (1825) in Paris und zwar wohl auch mit einem Stipendium König Ferdinands VII. studiert hatte. Cardano, der einige Reproduktionen von Werken Murillos und Porträts angefertigt hatte, war später den Weg der meisten Berufslithographen gegangen und hatte den sichereren Gewinn im Kartenzeichnen gesucht. Auf Schmutzdrucken von ihm sind zwei Lithographien Goyas: das Madrider Liebespaar und das Duell in altspanischer Tracht abgezogen, und noch sechs Jahre später legt der Meister Wert darauf, daß seine Versuche dem damals in Paris weilenden Lehrer gezeigt wurden[1]).

[1]) Brief vom 6. Dezember 1825 an Don Joaquin Ferrer. Abgedruckt in meiner Goya-Biographie S. 173.

Indessen eine solche Bescheidenheit war auch seinen früheren Arbeiten gegenüber keineswegs am Platze. Künstlerisch und auch technisch werden seine Leistungen nicht im entferntesten von allem Vorherentstandenen und auch nicht von Senefelders 1818 erschienenen „Musterblättern" erreicht, und unter den lithographierenden Künstlern gebührt Goya vor den Größten, Gavarni und Daumier, der Ehrenplatz.

Die Schwierigkeit, mit der Zeichenfeder zu arbeiten, welche Senefelder ausdrücklich betont, mag Goya zu besonderen Anstrengungen gereizt haben. Auf den gelungenen Versuch, der alten Frau mit der Kunkel (Taf. 58), von der nur zwei Abdrucke in Madrid und London bekannt sind, schrieb er wohl nicht ohne einen Anflug von berechtigtem Stolz „á Madrid Febrero 1819". In der gleichen Technik, die er bereits mit größerer Sicherheit meistert, führte er einen Zweikampf altspanischer Hidalgos (Taf. 59), aus. Die Bezeichnung „marzo 1819", von der Lefort wohl im Gefühl historischer Richtigkeit spricht, habe ich auf keinem der mir bekannt gewordenen Exemplare (Madrid biblioteca nacional und Prado Museum, wo das Blatt als Handzeichnung gilt) und auch auf Pilinskis Facsimile in der Gazette des Beaux-Arts gesehen.

Der bettelnde Mönch (Taf. 60), von dem das einzig bekannte Exemplar jetzt das Berliner Kupferstichkabinett besitzt, ist in der leichter zu behandelnden Pinselmanier ausgeführt. Die Tinte scheint wohl mehr, als der Künstler es beabsichtigt, wie es bei Anfängerarbeiten charakteristisch, zusammengeflossen. Auch bei der Höllenfahrt (Exemplare in Madrid [Tafel 61] und London) spürt man noch dieselbe Unsicherheit, die bei den beiden Liebespaaren (Berlin und Madrid [Tafel 62 u. 63]) gänzlich verschwunden ist. Diese temperamentvollen Blätter machen absolut den Eindruck von Tuschzeichnungen. Mit dem Kreidestift ist der sog. Traum (Berlin, Tafel 64), den man vielleicht als eine naturalische Jagdbelustigung nach dem Muster von Murillos Bettelkindern deuten sollte, und der von Hunden angegriffene Stier (Berlin und Madrid) ausgeführt. Hier nahm Goya das Thema: „hechan perros al toro", das er in der Tauromaquia zweimal (25 und C) variiert hatte, wieder auf, mehr Ruhe in die Situation bringend. Der Stier, welcher eben einen seiner Angreifer in die Luft geschleudert hat, hält sich lauernd mit gesenktem Haupte zurück. J. Chazez, der die Zeich-

nungen für Raquejos Lithographien in José Velazquez im Jahre 1873 erschienenen Anales del torero lieferte, griff auf Blatt 25 der Tauromachie zurück, für den in die Luft geschleuderten Hund das Modell von der Lithographie nehmend.

Bei der Vorlesenden, einem verhältnißmäßig häufig vorkommenden Blatt (Berlin, London, Madrid, Paris), kombiniert Goya Tusch und Kreidetechnik; auch mit dem Schabeisen weiß er umzugehen.

Eine schwere Krankheit brachte im Herbst des Jahres 1819 den Meister an den Rand des Grabes.

Seine schöpferische Tätigkeit und die unter so günstigen Auspizien begonnene Beschäftigung mit dem Steindruck erleidet eine jähe Unterbrechung, und doch sollten seines Lebens Herbst an den sonnigen Ufern der Gironde noch späte Rosen erblühen. Als der von Madrid und den unerquicklichen Verhältnissen Geflüchtete, „um sein Herz zu verjüngen", wieder zur Lithographie griff, waren es Bilder aus der Heimat, die seine Phantasie umgaukelten. Den Stein pflegte er aufrecht auf die Staffelei zu stellen und arbeitete, vor- und zurücktretend wie an einem Gemälde, seines Auges Schwäche mit doppelten Brillen und Vergrößerungsgläsern trotzend. Gestützt auf ältere Erfahrungen, braucht er jetzt nur noch den Kreidestift, und der Technik sicher, scheut er vor großen Platten mit Kompositionen von vielen Figuren, die sie ganz ausfüllen, nicht zurück. Mit rührender Bescheidenheit preist er die „toros de Burdeos" (Tafel 65—68), das Beste, was der Steindruck vor und nach ihm je hergegeben, dem Pariser Gastfreund als „lithographische Versuche" zaghaft an und bittet ihn, da doch viele Spanier im Auslande der Gegenstand interessieren dürfte, sich nach einem Verleger umzusehen, dem er die Blätter anonym und für ein Geringes „sin decir mi nombre y á poco precio" überlassen wolle. Die Verhandlungen scheinen sich indessen zerschlagen zu haben. Des Bordeleser Lithographen Gaulon Name steht jetzt auf der, wie man sagt, in 300 Exemplaren abgezogenen Auflage. Es gibt indessen auch Drucke, wo dieser und die anderen Unterschriften fehlen, die also wohl zu jenen Proben gehören, die Goya nach Paris geschickt.

Gaulon hat Goya auch auf dem Stein porträtiert (Paris), und noch ein zweites technisch vollendeteres und wegen der ingeniösen Behand-

lung des Hintergrundes noch interessanteres Bildnis kennt man von seiner Hand (London Tafel 69). Es stellt einen jüngeren Herrn mit Ordensband dar, der vielleicht — aus der Ähnlichkeit darf man es schließen — Gaulons Bruder war.

Alle diese Arbeiten des Achtzigjährigen haben durchaus nichts Seniles. Wilde Leidenschaft weiß er jugendlich temperamentvoll zu schildern, und die laute Begeisterung der Enthusiasten, die sich um eine andalusische Tänzerin scharen (Tafel 70, Exemplare in Berlin, London, Madrid, Paris). Mit unübertreffbarem Realismus zeigt er den Zweikampf zweier moderner Menschen (Berlin, London, Madrid, München, Dr. Berolzheimer, Tafel 71). Außer den vier großen Blättern der Toros de Burdeos kennt man noch ein fünftes Stiergefecht (Tafel 72). Die Komposition hält sich ziemlich frei an ein Gemälde, das Goya im Jahre 1824 in Paris ausgeführt hatte.

Aus einer Briefstelle an seinen Pariser Gastfreund Don Joaquin Maria Ferrer darf man schließen, daß der freiwillig Verbannte einen zweiten Teil der Caprichos mit Hilfe der schnell arbeitenden Lithographie herauszugeben beabsichtigte.[1])

Jedenfalls sprechen die Gegenstände und die große Anzahl von Zeichnungen[2]) aus seinen letzten Lebensjahren für einen solchen Plan. Wir sehen Kinder, junge und alte Weiber, betend, tanzend, kokettierend und raufend, begegnen Kupplerinnen, Liebespaaren, Gitarrespielern und Sängern, Bettlern, Mißgeburten und Krüppeln, Verbrecher und ihre Strafen, Gefängnisse, Irrenhäuser werden geschildert. Eremiten, Pfaffen und Mönche, auch Hexen und allerlei Teufelsspuk finden sich. Epigrammatische Unterschriften geben in ihrer prägnanten Fassung, ähnlich denen der Caprichos und Desastres, der Darstellung erst einen tieferen Sinn und häufig eine übertragene Bedeutung.

[1]) Brief vom 20. Dezember 1825. „Lo que me dice V. de los caprichos no puede ser, porque tengo mejores occurencias en el dia pàra que se vendieran con mas utilidad,"

[2]) Goyas Zeichnungen. Die graphischen Künste. Wien 1908. XXXI. S. 12 u. f.

Verzeichnis der Abbildungen.

Tafel 1. GOYAS SELBSTBILDNIS AUS DEN CAPRICHOS.

Hofmann, Fracisco de Goya. Katalog seines graphischen Werkes. Wien 1907 — 1.

Viñaza, el conde de la. Goya su tiempo, su vida, sus obras. Madrid 1887, pag. 327 — 1.

Lefort, Paul. Francisco Goya. Étude biographique et critique, suivie de l'essai d'un catalogue raissoné de son œuvre. Paris 1877 — 1.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 2. DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN.

Hofmann 227. — Viñaza pag. 427, 1. Lefort 227.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 3. DER HEILIGE ISIDRO IM GEBET.

Hofmann 229. — Viñaza pag. 428, 2. — Lefort 229.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 4. KÖNIG PHILIPP IV. NACH VELAZQUEZ.

Hofmann 251, 1. — Viñaza pag. 442. 5. — Lefort 232.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 5. AESOPUS NACH VELAZQUEZ.

Hofmann 259, 11. — Viñaza pag. 445, 9. — Lefort 240.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 6. D. SEBASTIÁN DE MORRA NACH VELAZQUEZ.

Hofmann 263, 11. — Viñaza pag. 448, 12. — Lefort 244.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 7. DER ALCALDE RONQUILLO NACH VELAZQUEZ.

Hofmann 262. — Viñaza pag. 250. 16. — Lefort 243.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 8. LAS MENINAS NACH VELAZQUEZ.

Hofmann 255. — Viñaza pag. 437, 1. — Lefort 236.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 9. DER BLINDE STRASSENSÄNGER.

Hofmann 232. — Viñaza pag. 429. 4. — Lefort 248.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 10. DER BLINDE AUF DEN HÖRNERN DES STIERS.

Hofmann 231. — Viñaza pag. 438, 14. — Lefort 247.

Nach dem Exemplar der Kunsthalle zu Bremen.

Tafel 11—21. Aus der Folge der CAPRICHOS.

11 und 21 nach Exemplaren des Berliner Kupferstichkabinetts, 12—20 und 22 nach Exemplaren der bibliothèque nationale zu Paris.

Tafel 11. 43. EL SUEÑO DE LA RAZON PRODUCE MONSTRUOS.

Hofmann 43. — Viñaza pag. 344, 43. — Lefort 43.

Tafel 12. 3. QUE VIENE EL COCO.

Hofmann 3, 1. — Viñaza pag. 328. — Lefort 3.

Tafel 13. 11. MUCHACHOS AL AVIO,

Hofmann 11, 1. — Viñaza pag. 331, 11. — Lefort 11.

Tafel 14. 12. A CAZA DE DIENTES.

Hofmann 12, 1. — Viñaza pag. 331, 12. — Lefort 12.

Tafel 15. 13. ESTAN CALIENTES.
Hofmann 13, I. — Viñaza pag. 332, 12. — Lefort 13.

Tafel 16. 16. DIOS LA PERDONE: Y ERA SU MADRE.
Hofmann 16, I. — Viñaza pag. 333, 16. — Lefort 16.

Tafel 17. 25. SI QUEBRÓ EL CANTARO.
Hofmann 25, I. — Viñaza pag 337, 25. — Lefort 25.

Tafel 18. 27. QUIEN MAS RENDIDO?
Hofmann 27, I. — Viñaza pag. 338, 27. — Lefort 27.

Tafel 19. 33. AL CONDE PALATINO.
Hofmann 33, I. — Viñaza pag. 340, 33. — Lefort 33.

Tafel 20. 42. TU QUE NO PUEDES.
Hofmann 40, I. — Viñaza pag. 343, 42. — Lefort 42.

Tafel 21. 59. Y ANU NO SE VAN!
Hofmann 59. — Viñaza pag, 351, 59. — Lefort 59.

Tafel 22. 68. LINDA MAESTRA!
Hofmann 68, I. — Viñaza pag. 354, 68. — Lefort 68.

Tafel 23. DER SICH SCHAUKELNDE MANN.
Hofmann 234, I. — Viñaza pag. 433, 11. — Lefort 250.
Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 24. DER BLINDE GITARRESPIELER.
Hofmann 239, I. — Viñaza pag. 433, 13. — Lefort 255.
Nach dem Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts.

Tafel 25. DER GAROTTIERTE.
Hofmann 230, I. — Viñaza pag. 430, 6. — Lefort 246.
Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 26—38. Aus der Folge der DESASTRES DE LA GUERRA.
Nach Exemplaren des K.Kupferstichkabinetts zu Berlin.

Tafel 26. 2. CON RAZON O SIN ELLA.
Hofmann 142, II. — Viñaza pag. 361, 2. — Lefort 146.

Tafel 27. 7. QUE VALOR.
Hofmann 151, II. — Viñaza pag. 365, 7. — Lefort 151.

Tafel 28. 11. NI POR ESAS.
Hofmann 155, I. — Viñaza pag. 367, 11. — Lefort 155.

Tafel 29. 14. DURO ES EL PASO.
Hofmann 158, I. — Viñaza pag. 368, 14. — Lefort 150.

Tafel 30. 27. CARIDAD.
Hofmann 171, I. — Viñaza pag. 376. 27. — Lefort 171.

Tafel 31. 35. NO SE PUEDE SABER POR QUE.
Hofmann 179, I. — Viñaza pag. 380, 35. — Lefort 179.

Tafel 32. 36. TAMPOCO.
Hofmann 180, I. — Viñaza pag. 381, 36. — Lefort 180.

Tafel 33. 39. GRANDE HAZAÑA. CON MUERTOS.
Hofmann 183, II. — Viñaza pag. 382, 39. — Lefort 183.

Tafel 34. 41. ESCAPAN ENTRE LLAMAS.
Hofmann 185, I. — Viñaza pag. 383, 41. — Lefort 185.

Tafel 35. 57. SANOS Y ENFERMOS.
Hofmann 201, I. — Viñaza pag. 391, 57. — Lefort 201.

Tafel 36. 69, NADA. ELLO DIRA.
Hofmann 213, III. — Viñaza pag. 396, 69. — Lefort 213.

Tafel 37. 70. NO SABEN EL CAMINO.
Hofmann 214, III. — Viñaza pag. 397, 70. — Lefort 264.

Tafel 38. 76. EL BUITRE OARNIVORC!
Hofmann 220, III. — Viñaza pag. 400, 76. — Lefort 220.

Tafel 39. DIE 3 GEFANGENEN.
„La seguridad de un reo no exige tormento."
Hofmann 240. — Viñaza pag. 434, 15. — Lefort 256.
„Tan barbara le seguridad como el delitto."
Hofmann 242. — Viñaza pag. 435, 17. — Lefort 258.
„Si es delincuente, que muera presto!"
Hofmann 241. — Viñaza pag. 234, 16. — Lefort 257.
Nach den Exemplaren der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 40—48. Aus der Folge der TAUROMACQUIA.

Tafel 40. 2. OTRO MODO DE CAZAR A PIÉ.
Hofmann 84, I. — Viñaza pag. 404, 2. — Lefort 84.
Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 41. 21. DESGRACIAS ACAECIDAS EN EL TENDIDO DE LA PLAZA DE MADRID, Y MUERTE DEL ALCALDE DE TORREJÓN.

Hofmann 103, III. — Viñaza pag. 411, 21. — Lefort 103.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 42. 22. VALOR VARONIL DE LA CÉLEBRE PAJUELERA EN LA DE ZARAGOZA.

Hofmann 104, I. — Viñaza pag. 412, 22. — Lefort 102.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 43. 25. ECHAN PERROS AL TORO.

Hofmann 107, I. — Viñaza pag. 413, 25. Lefort 107.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel. 44. 26. CAIDA DE UN PICADOR DE SU CABALLO DEBAJO DEL TORO.

Hofmann 108, I. — Viñaza pag. 413, 26. — Lefort 108.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 45. 30. PEDRO ROMERO MATANDO Á TORO PARADO.

Hofmann 112, III. — Viñaza pag. 415, 30. — Lefort 112.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 46. 33. LA DESGRAZIADA MUERTE DE PEPE-ILLO EN LA PLAZA DE MADRID.

Hofmann 115, III. — Viñaza pag. 417, 38. — Lefort 115.

Nach dem Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts.

Tafel 47. E. LA MUERTE DE PEPE-ILLO.

Hofmann 119, I. — Viñaza pag. 418, 37. — Lefort 119.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 48. G. UNA NOVILLADA.

Hofmann 117, I. — Viñaza pag. 417, 35, — Lefort 117.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 49—54. Aus der Folge der PROVERBIOS.

Tafel 49. 1. EL PELELE.

Hofmann 124. — Viñaza pag. 420, 1. — Lefort 124.

Nach dem Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts.

Tafel 50. 4. DER CASTAGNETTEN-SCHLÄGER.

Hofmann 127, I. — Viñaza pag. 421, 4. — Lefort 127.

Nach dem Exemplar der Kunsthalle zu Bremen.

Tafel 51. 10. EL CABALLO ENCABRITADO.

Hofmann 133, I. — Viñaza pag. 423, 10. — Lefort 133.

Nach dem Exemplar der Sammlung Hofmann in Wien.

Tafel 52. 13. MODO DE VOLAR.

Hofmann 136, I. — Viñaza pag. 424, 13. — Lefort 136.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 53. 18. GESPENSTER.

Hofmann 141. — Viñaza pag. 426, 18. — Lefort 141.

Nach dem Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts.

Tafel 54. LA REINA DEL CIRCO.

Hofmann 143. — Viñaza pag. 427, 20. — Lefort 143.

Nach einem Galvano der Originalplatte.

Tafel 55 u. 56. 2. LANDSCHAFTEN,

Hofmann 243 u. 244. — Viñaza pag. 436, 18 u. 19. — Lefort 259 u. 260.

Nach den Exemplaren der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 57. PROMETHEUS.

Hofmann 233. — Viñaza pag. 430, 5, — Lefort 249.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 58. DIE FRAU MIT DER KUNKEL.

Hofmann 266. — Viñaza VIII. — Lefort 263.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 59. DER ZWEIKAMPF.

Hofmann 267. — Viñaza IX, — Lefort 264.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 60. DER BETTELNDE MÖNCH.

Hofmann 245. — Viñaza XV. — Lefort 270.

Nach dem Exemplar des K. Kupferstichkabinetts zu Berlin.

Tafel 61. DIE HÖLLENFAHRT.

Hofmann 271. — Viñaza XIII. — Lefort 268.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 62. DER GEWALTTÄTIGE, el catalán.

Hofmann 269. — Viñaza XVI. — Lefort 269.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Madrid.

Tafel 63. LIEBESPAAR, el veterano.

Hofmann 268. — Viñaza XI. — Lefort 266.

Nach dem Exemplar der biblioteca nacional zu Madrid.

Tafel 64. DER TRAUM, Jagd auf Läuse.

Hofmann 272. — Viñaza XIV. — Lefort 271.

Nach dem Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts.

Tafel 65—68. Die TOROS DE BURDEOS.

Nach den Exemplaren im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 65. EL FAMOSO AMERICANO MARIANO CEBALLOS.

Hofmann 277. — Viñaza I. — Lefort 272.

Tafel 66. LA SUERTE DE PICA.

Hofmann 278. — Viñaza II. — Lefort 273.

Tafel 67. DIVERSION DE ESPAÑA.

Hofmann 279. — Viñaza III. — Lefort 274.

Tafel 68. UNA PLAZA DIVIDIDA EN DOS COMPARTIMIENTOS.

Hofmann 280. — Viñaza IV. — Lefort 275.

Tafel 69. BILDNIS DES JÜNGEREN GAULON.

Hofmann 284.

Nach dem Exemplar des Britisch Museum in London.

Tafel 70. EL VITO, ANDALUSISCHER TANZ.

Hofmann 275. — Viñaza V. — Lefort 276.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 71. DER DEGENSTICH.

Hofmann 276. — Viñaza VI. — Lefort 277.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Tafel 72. SUERTE DE VARA EN UN CAMPO.

Hofmann 274.

Nach dem Exemplar im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Bildgröße 0.120 : 0,187 m.

Hofmann 227.

DER HEILIGE ISIDRO IM GEBET

Bildgröße 0,227 : 0,162 m.

Hofmann 229.

KÖNIG PHILIPP IV NACH VELAZQUEZ

Bildgröße 0,373 : 0,310 m.

Hofmann 251 I.

AESOPUS NACH VELAZQUEZ

Bildgröße 0,300 : 0,215 m.

Hofmann 259 II. Die Unterschrift ist geschrieben.

DON SEBASTIAN DE MORRA NACH VELAZQUEZ

Bildgröße 0,166 : 0,123 m.

Hofmann 263. Die Unterschrift ist geschrieben.

DER ALCALDE RONQUILLO NACH VELAZQUEZ

Bildgröße 0,251 : 0,063 m.

Hofmann 262.

LAS MENINAS NACH VELAZQUEZ

Bildgröße 0,363 : 0,315 m.

Hofmann 255.

DER BLINDE STRASSENSÄNGER

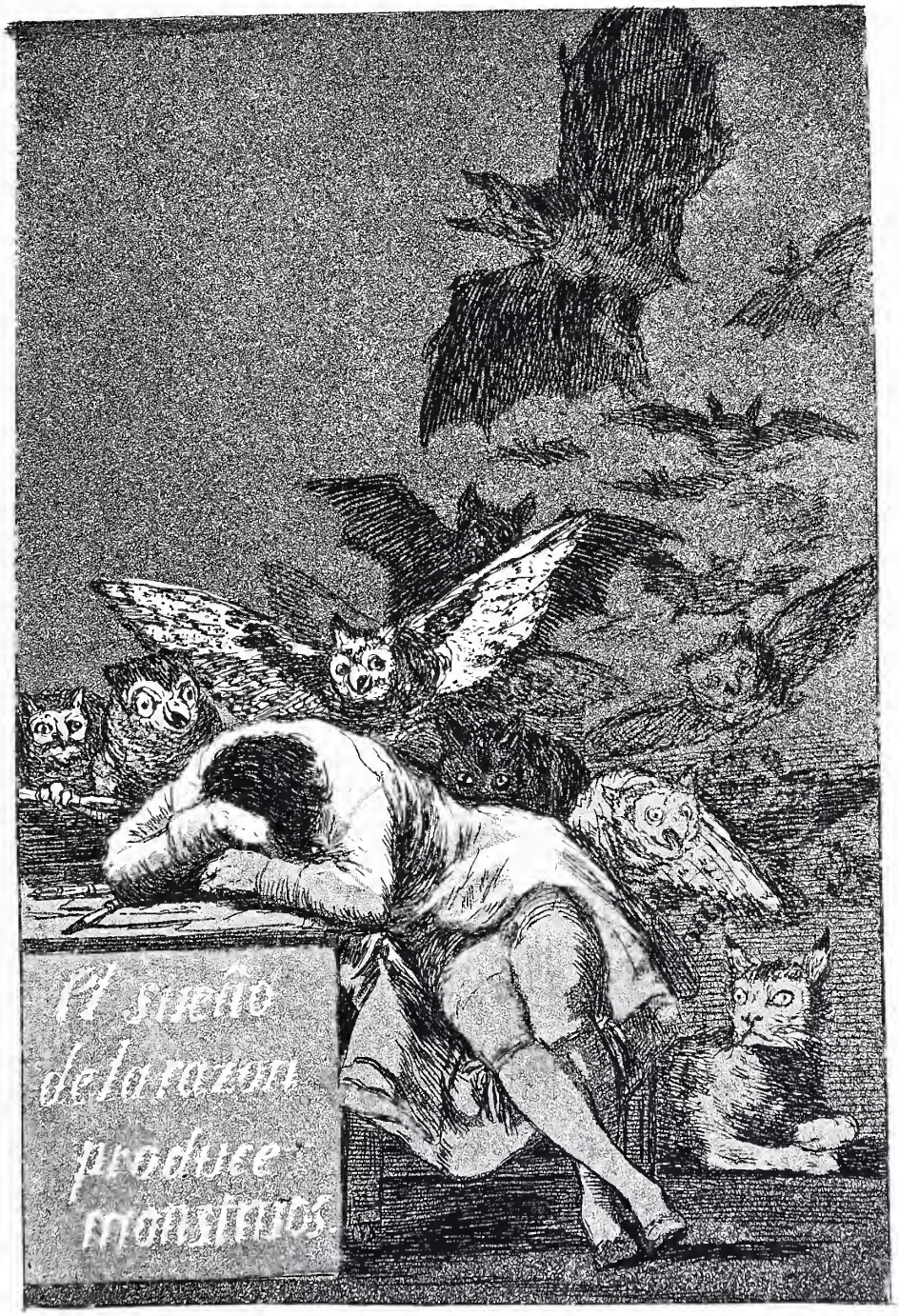
Bildgröße 0,395 : 0,570 m.

Hofmann 23b.

DER BLINDE MUSIKANT

Bildgröße 0,140 : 0,183 m.

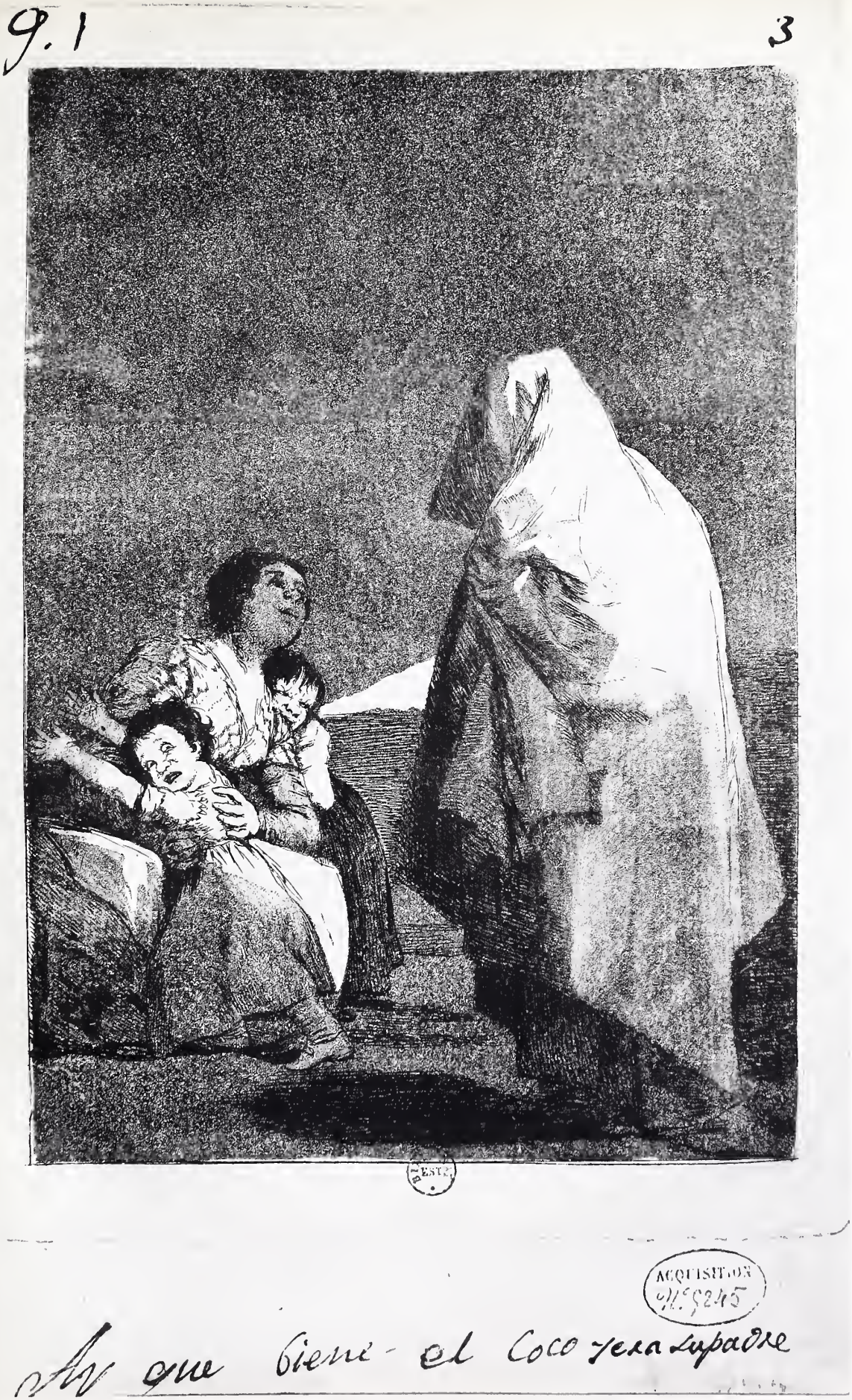
Hofmann 231.



NO. 43 DER CAPRICHOS

Bildgröße 0,183 : 0,122 m.

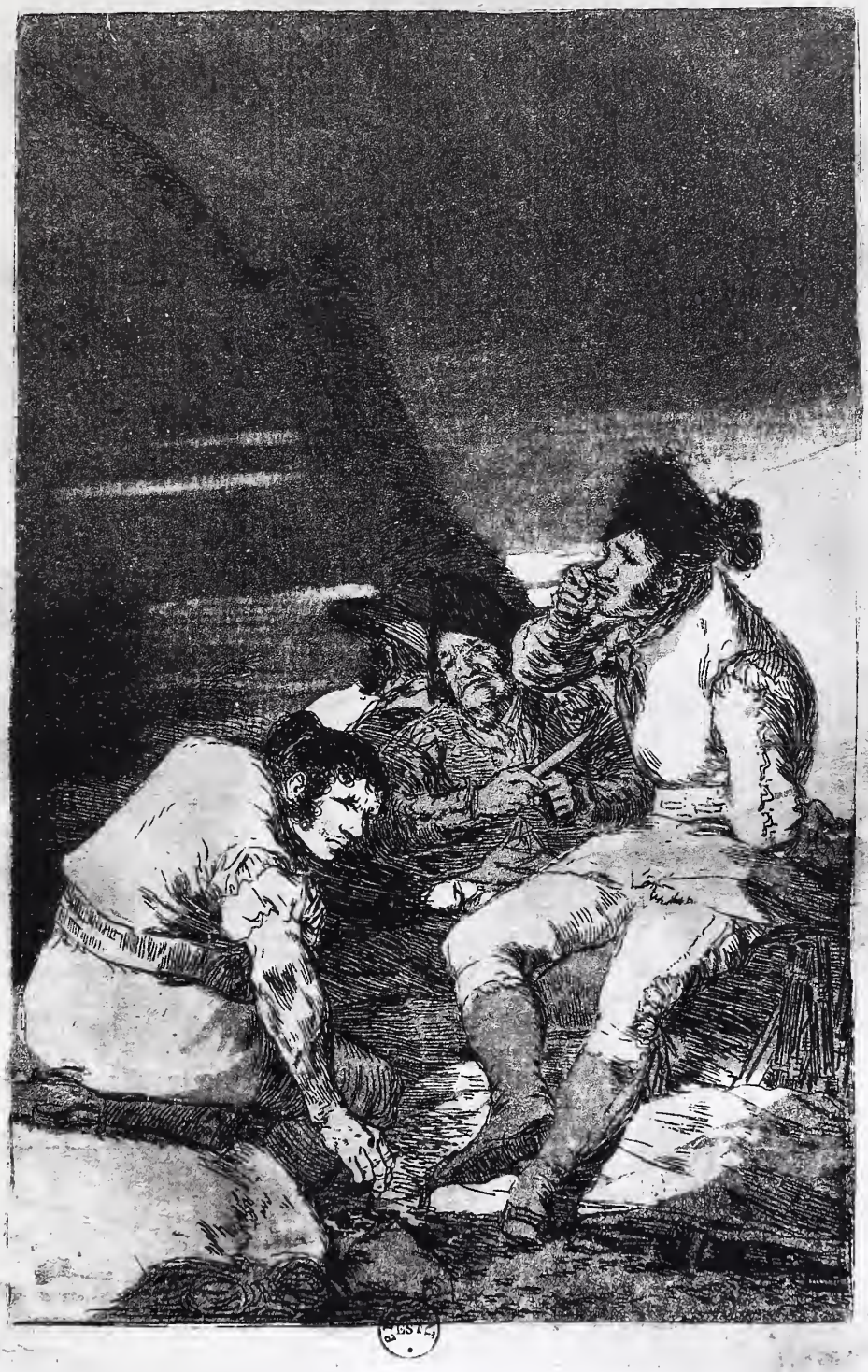
Hofmann 43.



NO. 3 DER CAPRICHOS

Bildgröße 0,191 : 0,133 m.

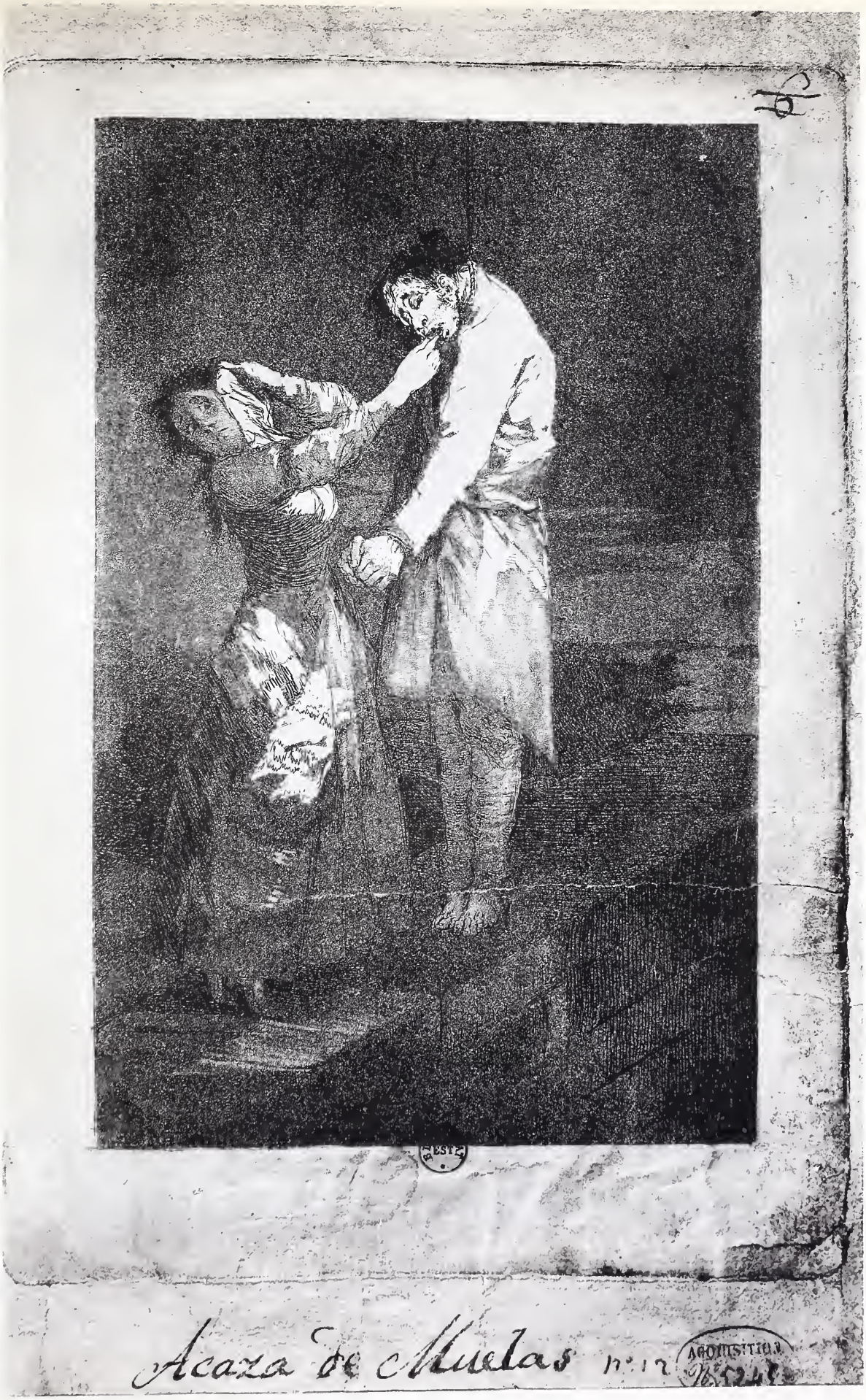
Hofmann 3.



Muchachos al aire.

ACQUISITION
No. 52.19

NO. 11 DER CAPRICHOS
Bildgröße 0,180 : 0,118 m.
Hofmann 11.



NO. 12 DER CAPRICHOS

Bildgröße 0,183 : 0,117 m.

Hofmann 12.

NO. 15 DER CAPRICHOS

Bildgröße 0,187 : 0,120 m.

Hofmann 15.

Perdone por Dios y era su madre

ACQUISITION
N° 248

NO. 16 DER CAPRICHOS

Bildgröße 0,175 : 0,123 m.

Hofmann 16.

NO. 25 DER CAPRICHOS

Bildgröße 0,180 : 0,131 m.

Hofmann 25.

NO. 27 DER CAPRICHOS

Bildgröße 0,175 : 0,120 m.

Hofmann 27.

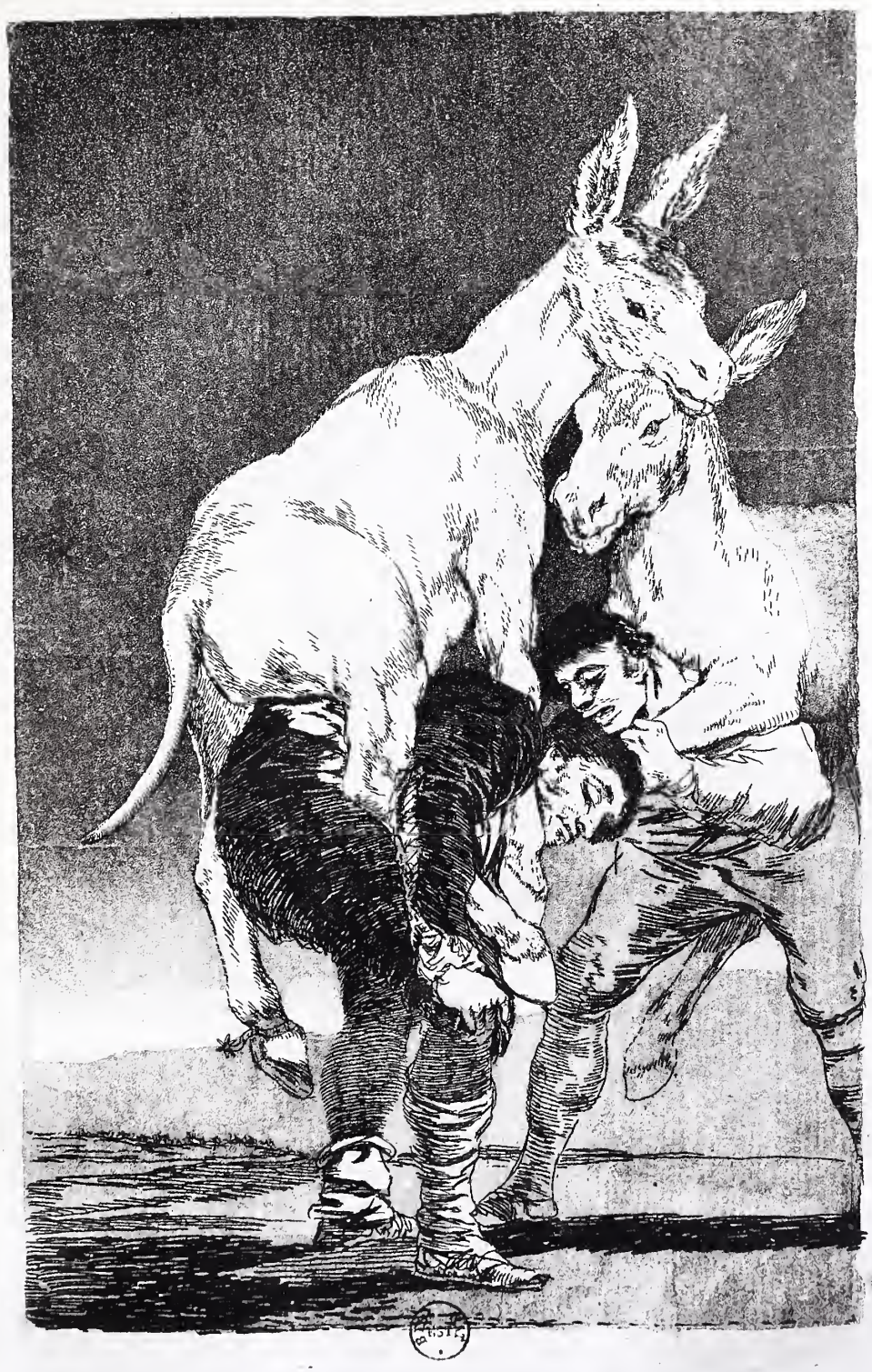
el Conde Palatino N.° 33.

ACQUISITION N.° 5245

NO. 33 DER CAPRICHOS

Bildgröße 0,183 : 0 121 m.

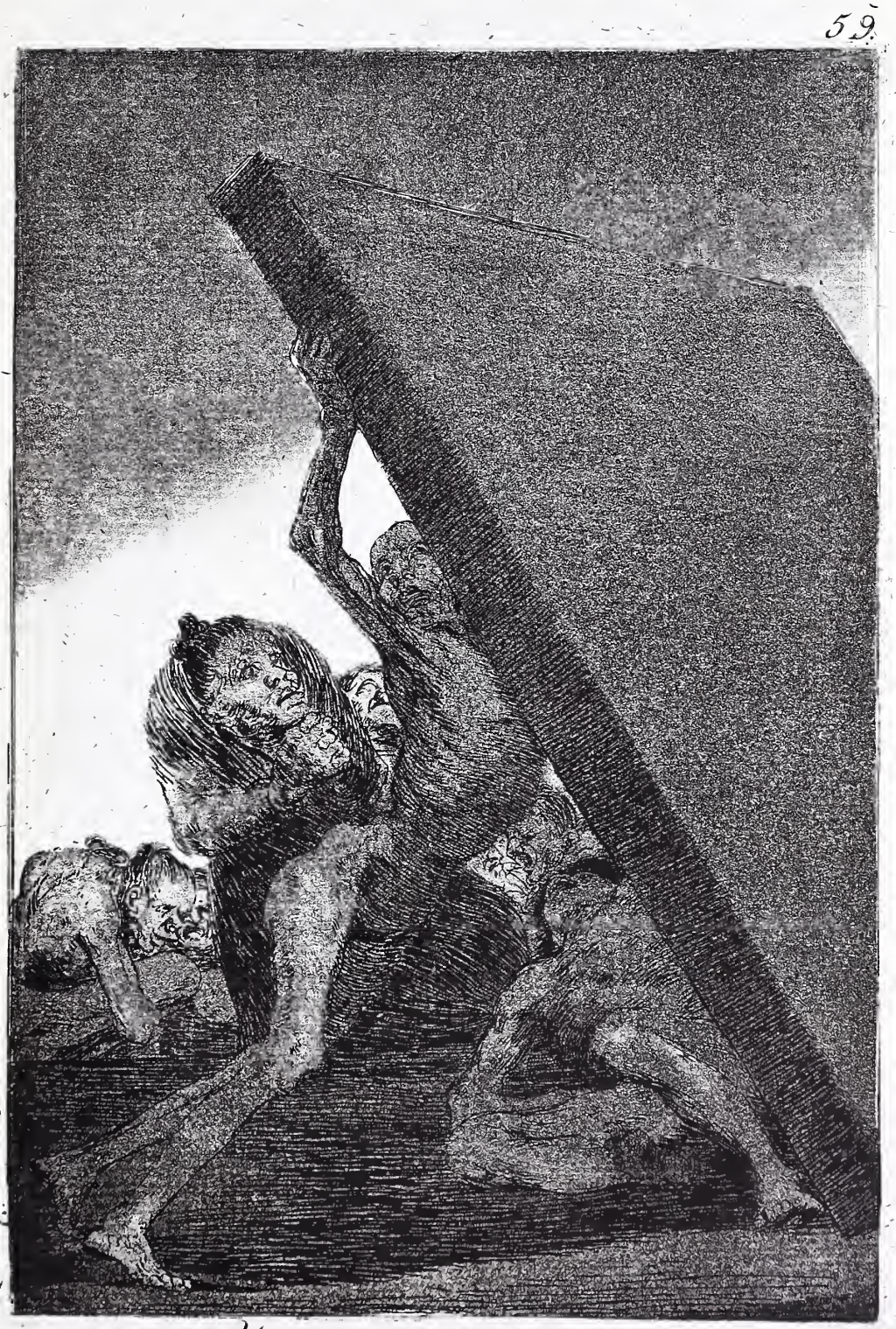
Hofmann 33.



NO. 42 DER CAPRICHOS

Bildgröße 0,191 : 0,120 m.

Hofmann 42.



NO. 59 DER CAPRICHOS

Bildgröße 0,203 : 0,133 m.

Hofmann 59.

NO. 68 DER CAPRICHOS

Bildgröße 0,180 : 0,122 m.

Hofmann 68.

DER SICH SCHAUKELNDE MANN

Bildgröße 0,103 : 0,162 m.

Hofmann 234 I.

DER BLINDE GITARRESPIELER

Bildgröße 0,161 : 0,103 m.

Hofmann 239 I.

DER GAROTTIERTE

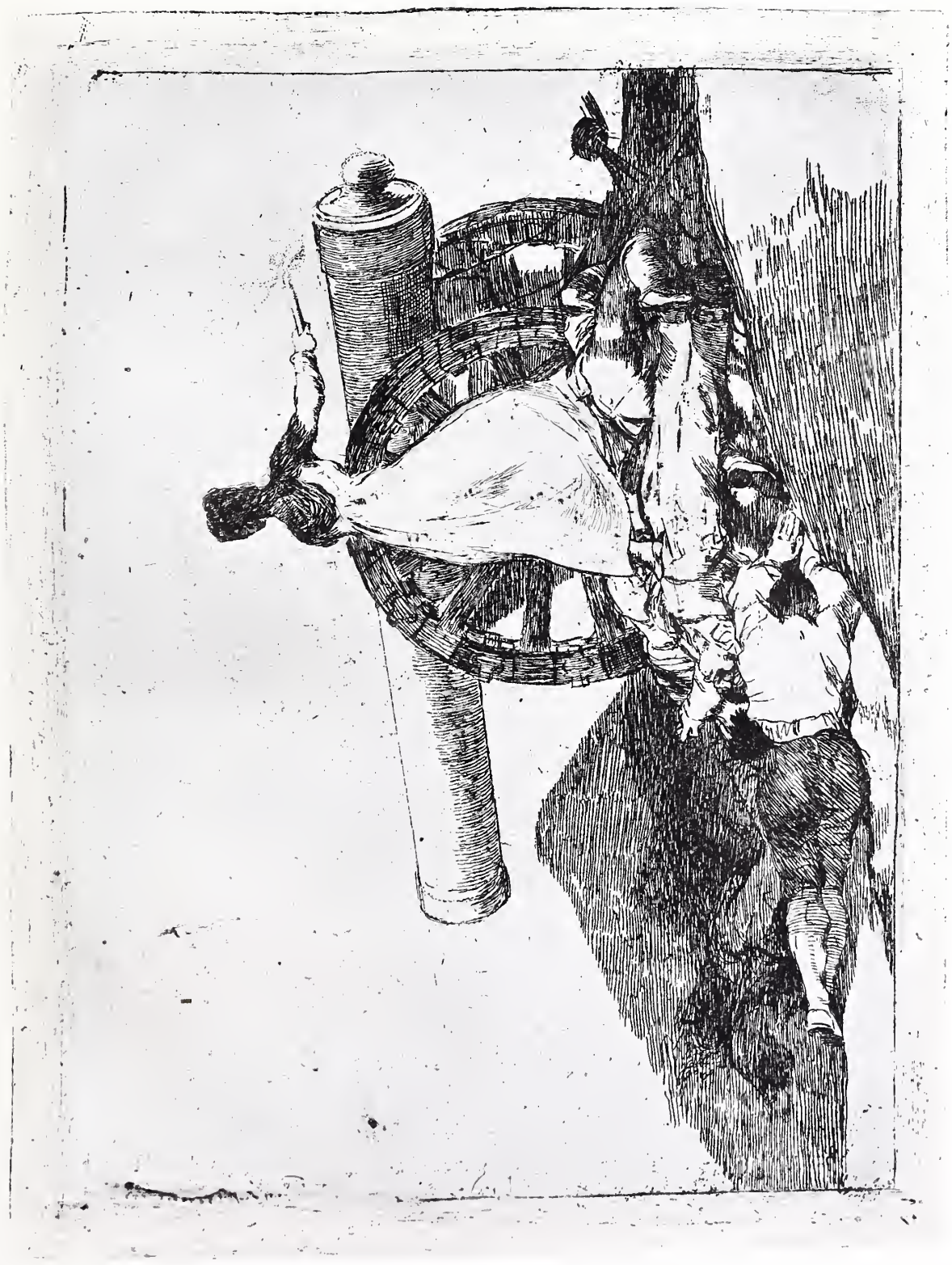
Bildgröße 0,112 : 0,198 m.

Hofmann 230.

NO. 2 DER DESASTRES DE LA GUERRA

Platten- und Bildgröße 0,155 : 0,204 m.

Hofmann 146 II.



NO. 7 DER DESASTRES DE LA GUERRA

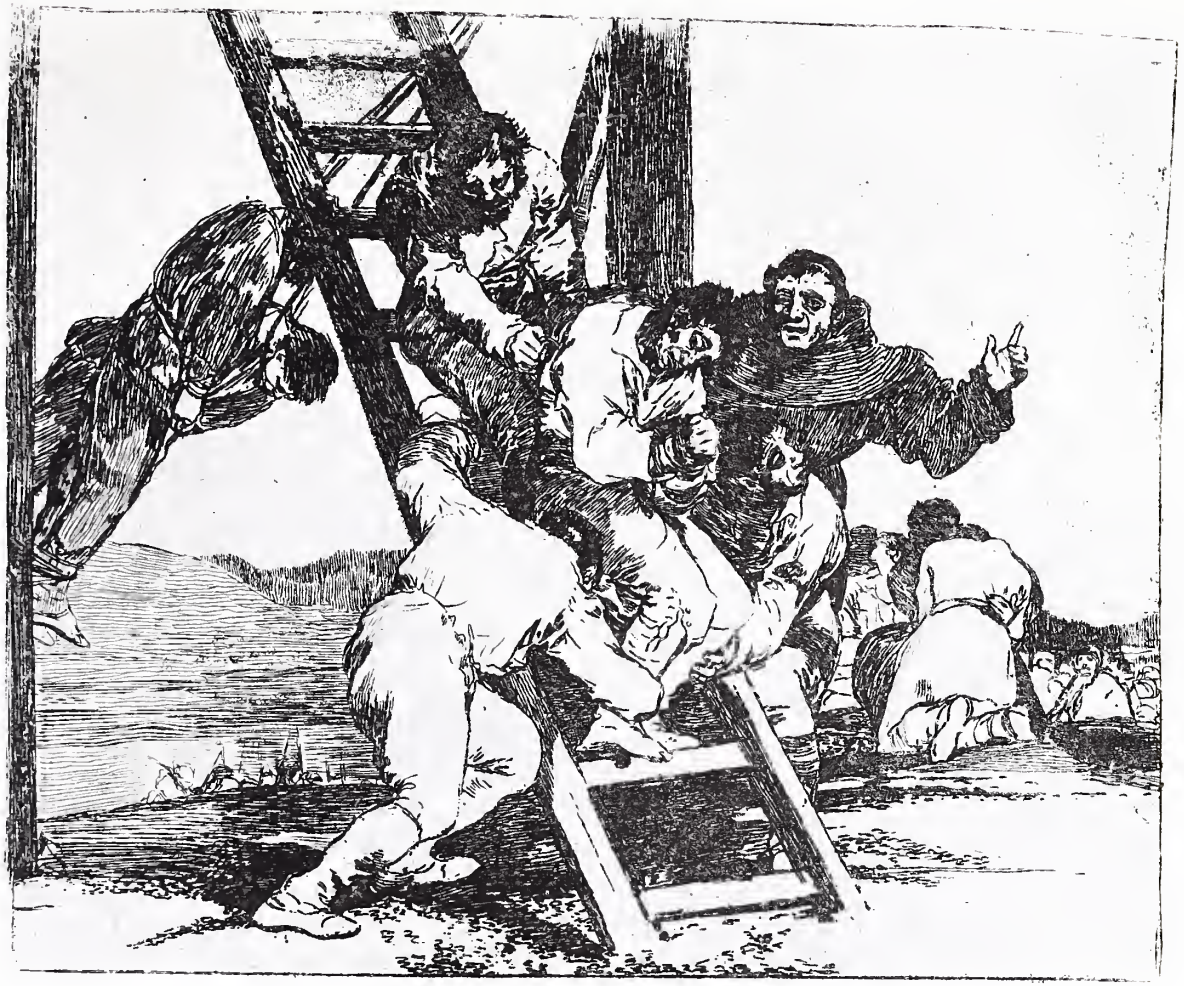
Bildgröße 0,133 : 0,186 m.

Hofmann 151 II.

NO. 11 DER DESASTRES DE LA GUERRA

Bildgröße 0,138 : 0,188 m.

Hofmann 155 I.



NO. 14 DER DESASTRES DE LA GUERRA

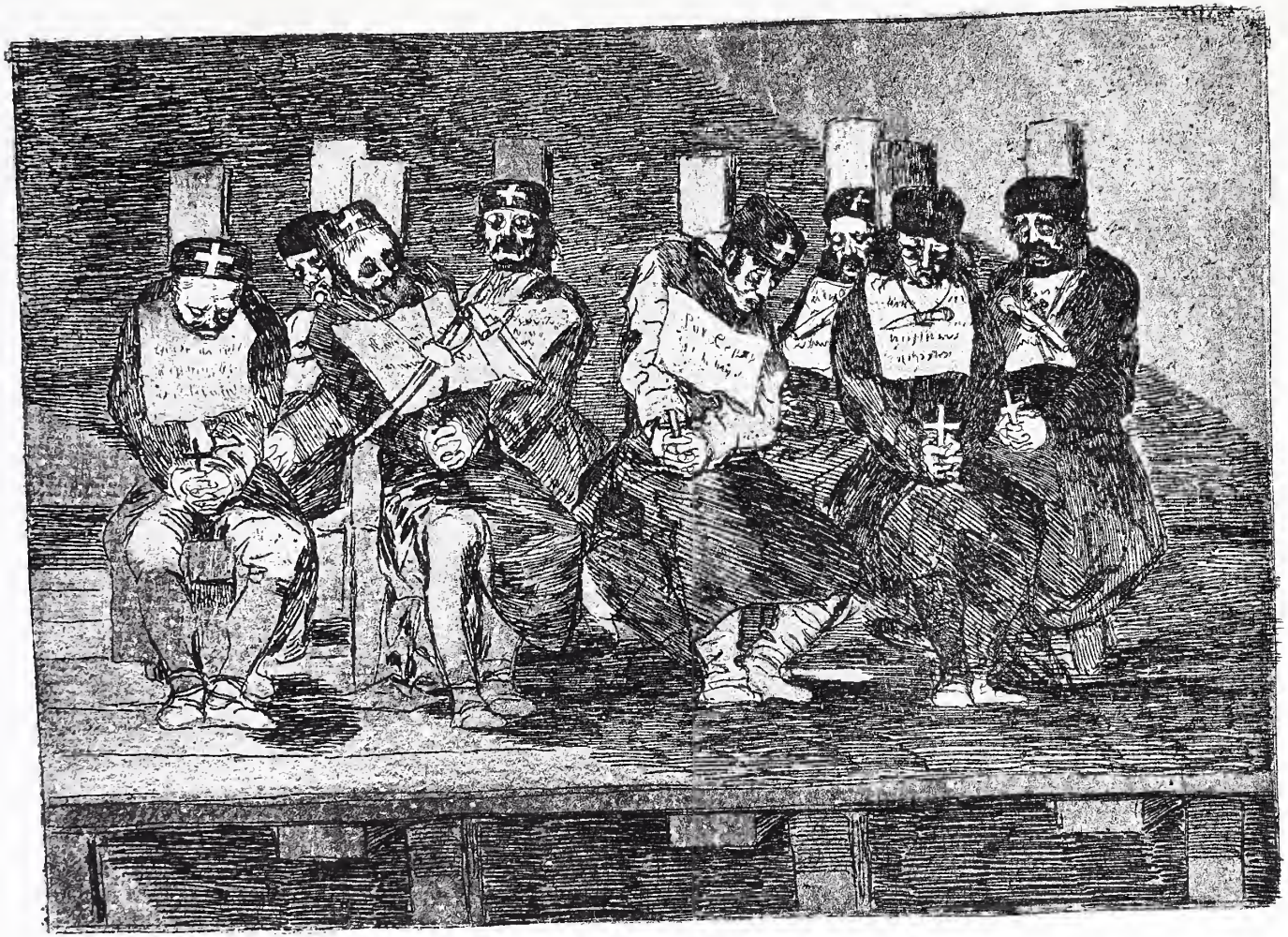
Bildgröße 0,128 : 0,155 m.

Hofmann 158 I.

NO. 27 DER DESASTRES DE LA GUERRA

Bildgröße 0,131 : 0,193 m.

Hofmann 171 I.



NO. 35 DER DESASTRES DE LA GUERRA

Bildgröße 0,128 : 0,177 m.

Hofmann 179 I.

NO. 36 DER DESASTRES DE LA GUERRA

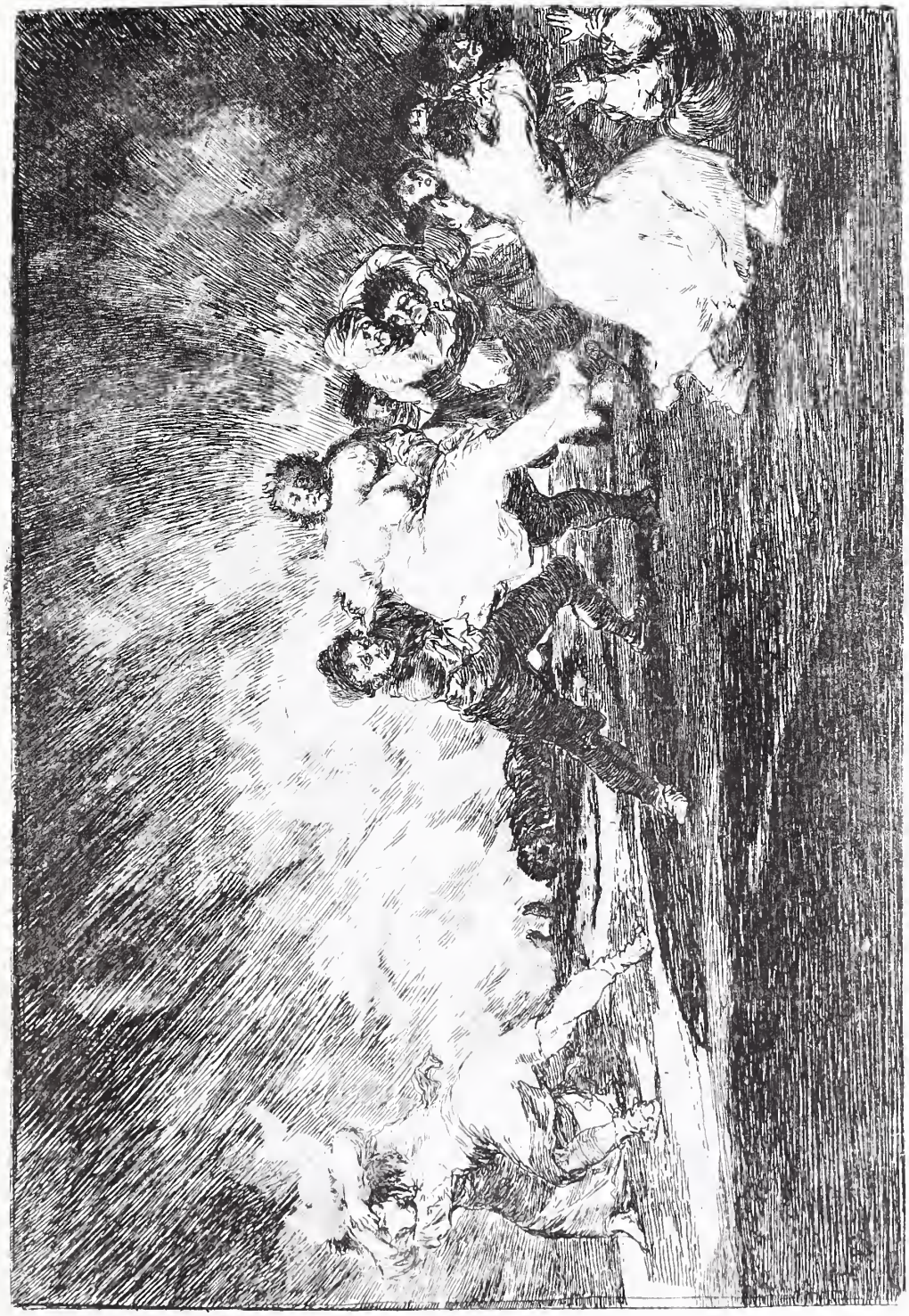
Platten- und Bildgröße 0,155 : 0,208 m.

Hofmann 180 II.

NO. 39 DER DESASTRES DE LA GUERRA

Platten- und Bildgröße 0,204 : 0,135 m.

Hofmann 183 I.



NO. 34 DER DESASTRES DE LA GUERRA

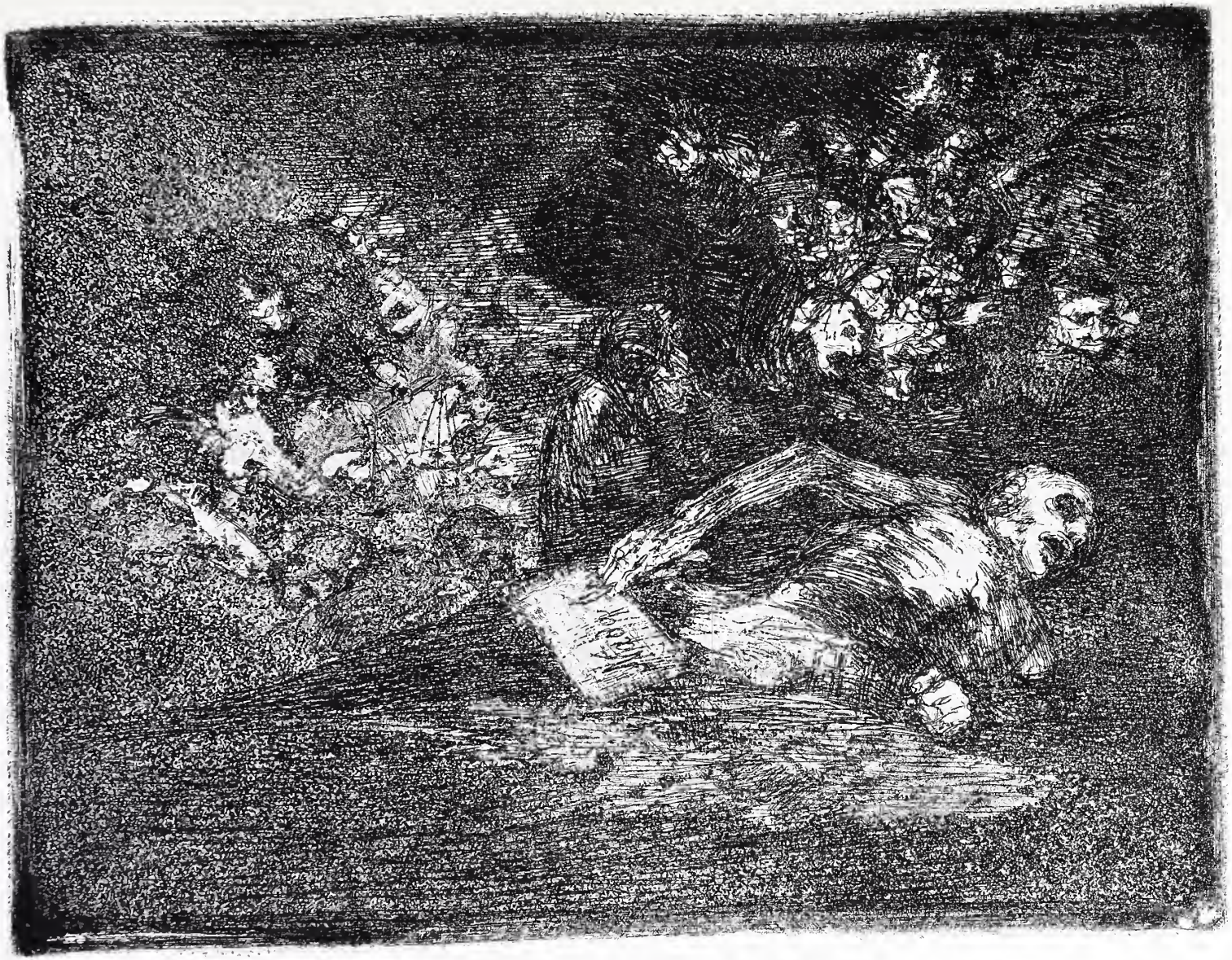
Bildgröße 0,133 : 0,194 m.

Hofmann 185 I.

NO. 57 DER DESASTRES DE LA GUERRA

Bildgröße 0,130 : 0,182 m.

Hofmann 201 I.



NO. 69 DER DESASTRES DE LA GUERRA

Bildgröße 0,143 : 0,190 m.

Hofmann 213 III.

NO. 70 DER DESASTRES DE LA GUERRA

Bildgröße 0,148 : 0,190 m.

Hofmann 214 III.

NO. 76 DER DESASTRES DE LA GUERRA

Bildgröße 0,175 : 0,200 m.

Hofmann 220 III.

Bildgröße 0,110 : 0,075 m.
Hofmann 240.

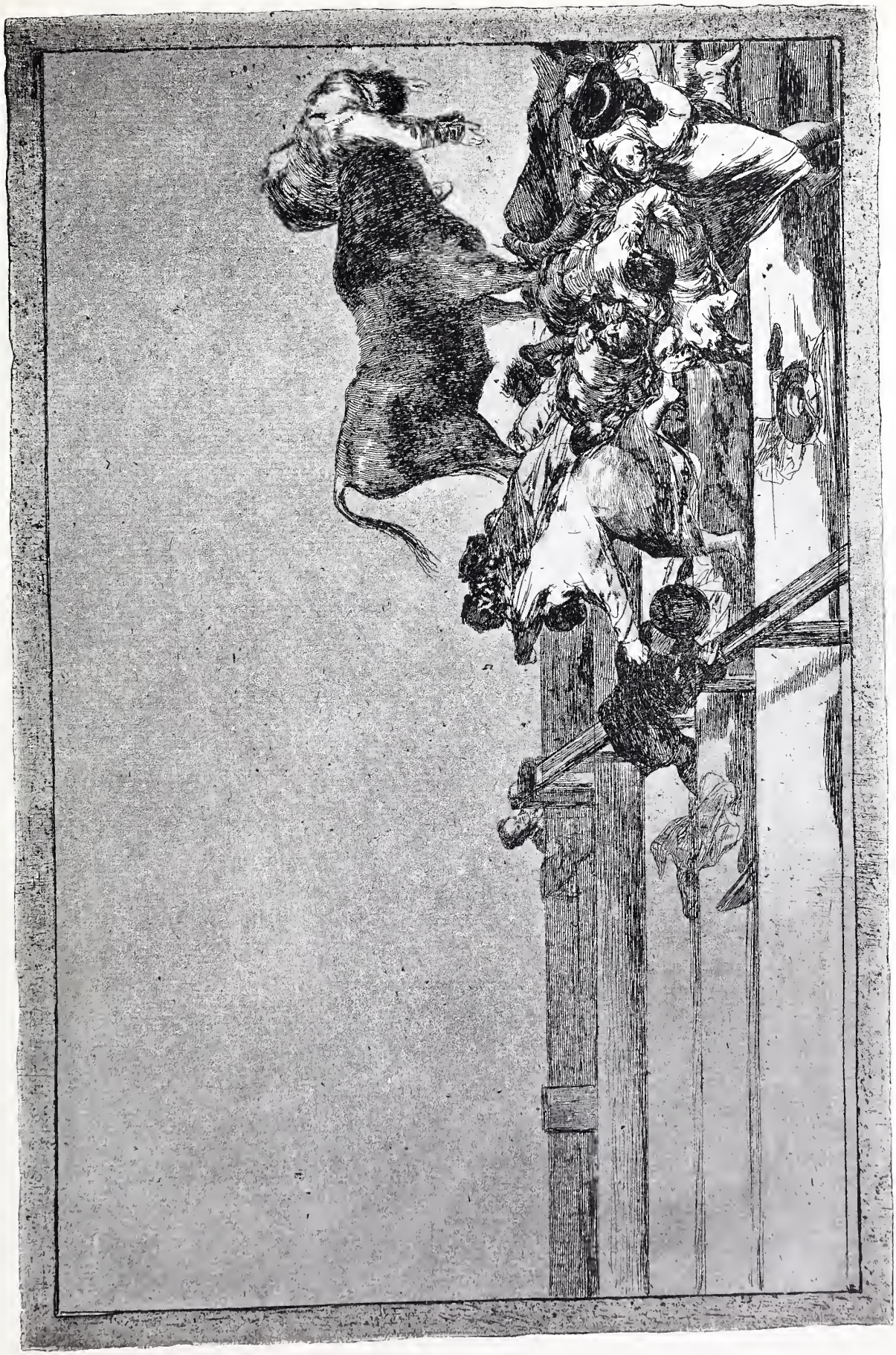
DIE DREI GEFANGENEN
Bildgröße 0,100 : 0,075 m.
Hofmann 242.

Bildgröße 0,103 : 0,070 m.
Hofmann 241.

NO. 2 DER TAUROMAQUIA

Bildgröße 0,200 : 0,310 m.

Hofmann 84 I.



NO. 21 DER TAUROMAQUIA

Bildgröße 0,212 : 0,315 m.

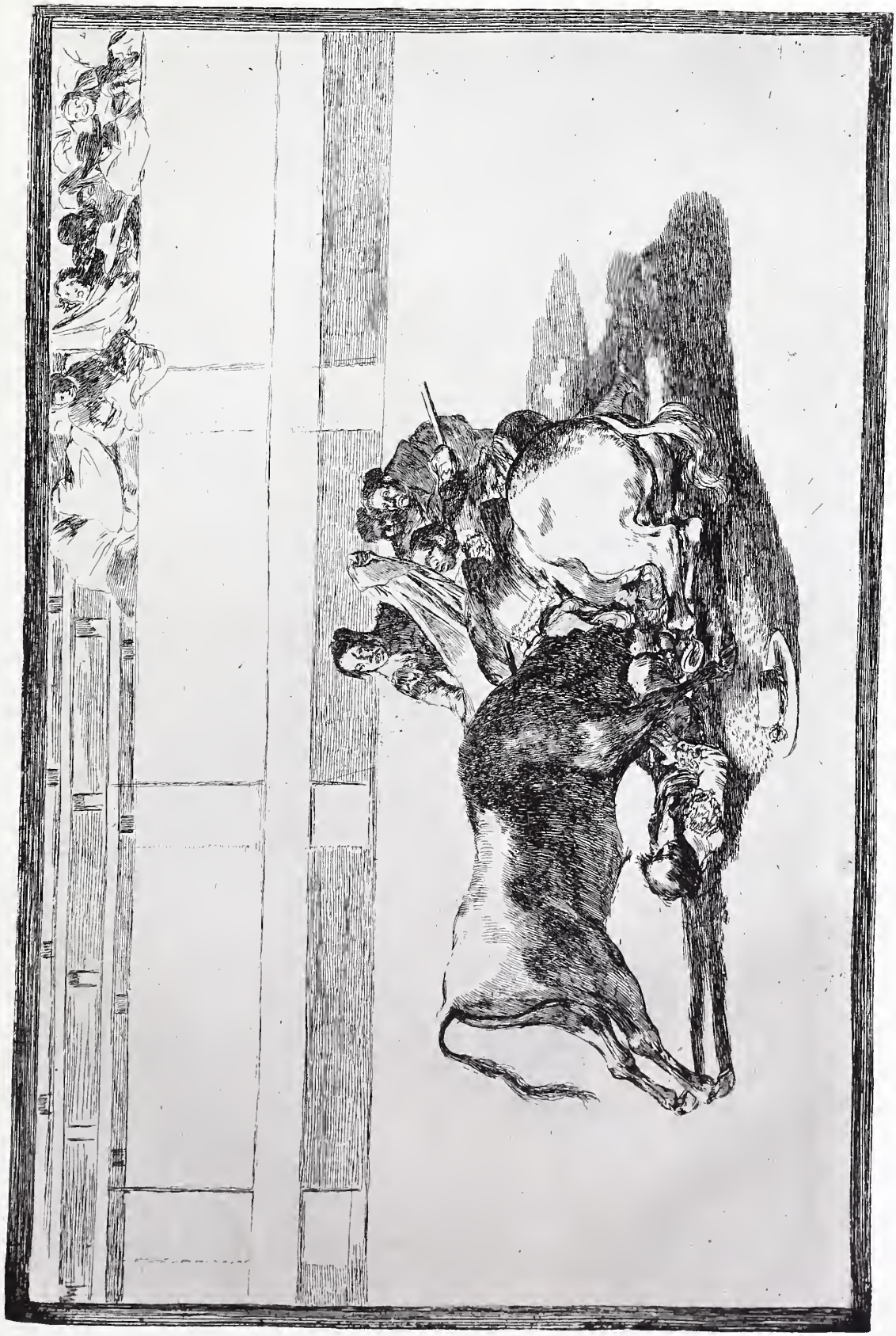
Hofmann 103.

NO. 22 DER TAUROMAQUIA

Bildgröße 0,206 : 0,308 m.

Hofmann 104 I.

NO. 25 DER TAUROMAQUIA
Bildgröße 0,218 : 0,310 m.
Hofmann 107 I.



NO. 26 DER TAUROMAQUIA

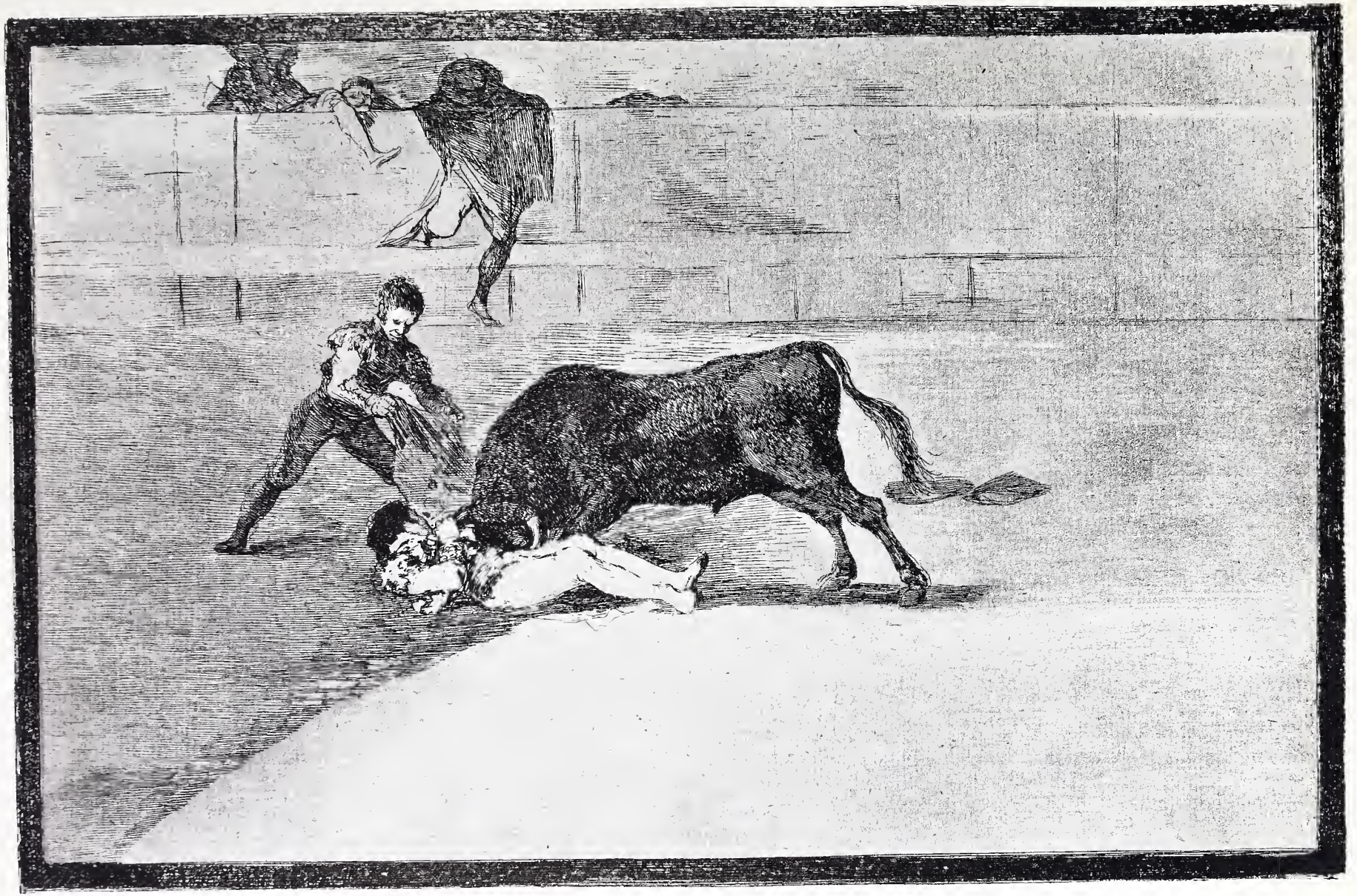
Bildgröße 0,202 : 0,308 m.

Hofmann 108 I.

NO. 30 DER TAUROMAQUIA

Bildgröße 0,208 : 0,307 m.

Hofmann 112 III.



NO. 33 DER TAUROMAQUIA

Bildgröße 0,208 : 0,307 m.

Hofmann 115 III.

NO. E DER TAUROMAQUIA

Bildgröße 0,217 : 0,324 m.

Hofmann 119 I.

NO. G DER TAUROMAQUIA

Bildgröße 0,212 : 0,318 m.

Hofmann 117 I.

NO. 1 DER PROVERBIOS

Bildgröße 0,210 : 0,310 m.

Hofmann 124.

NO. 4 DER PROVERBIOS

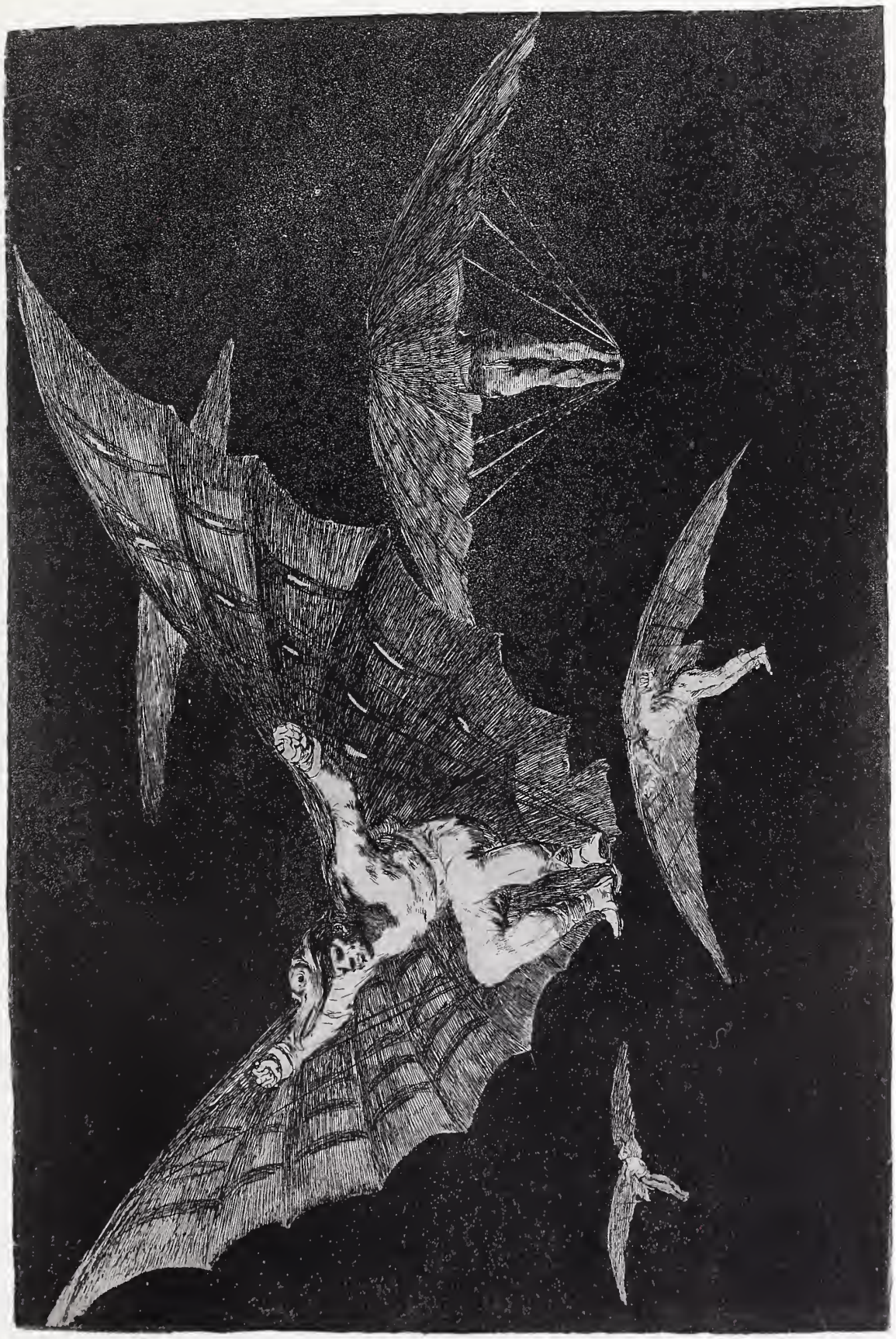
Bildgröße 0,220 : 0,320 m.

Hofmann 127 I.

NO. 10 DER PROVERBIOS

Bildgröße 0,210 : 0,310 m.

Hofmann 133 I.



NO. 13 DER PROVERBIOS

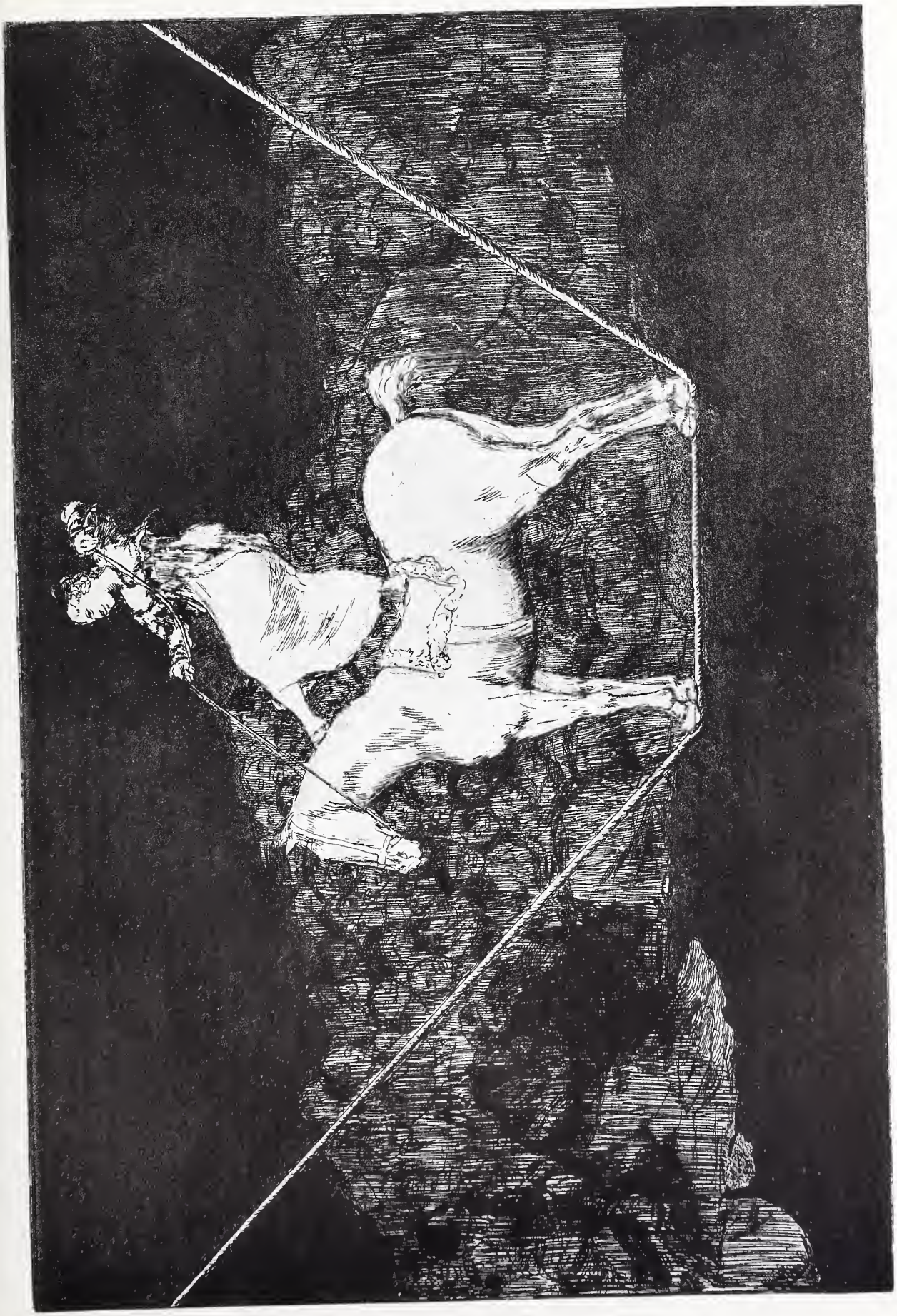
Bildgröße 0,217 : 0,328 m.

Hofmann 136.

NO. 18 DER PROVERBIOS

Bildgröße 0,205 : 0,320 m.

Hofmann 141.



NO. 20 DER PROVERBIAS

Bildgröße 0,217 : 0,326 m.

Hofmann 143.

DIE LANDSCHAFT MIT DEN BEIDEN BÄUMEN

Bildgröße 0,152 : 0,265 m.

Hofmann 243.

DIE LANDSCHAFT MIT DEM WASSERFALL

Bildgröße 0,150 : 0,260 m.

Hofmann 244.

PROMETHEUS

Bildgröße 0,251 : 0,206 m.

Hofmann 233.

DIE FRAU MIT DER RUNKEL

Bildgröße 0,125 : 0,125 m.

Hofmann 266.

DER ZWEIKAMPF
Bildgröße 0,127 : 0,238 m.
Hofmann 267.

DER BETTELMÖNCH

Bildgröße 0,127 : 0,088 m

Hofmann 265.

DIE HÖLLENFAHRT
Bildgröße 0,120 : 0,240 m.
Hofmann 271.

DER GEWALTÄTIGE

Bildgröße 0,115 : 0,140 m.

Hofmann 269.

LIEBESPAAR

Bildgröße 0,080 : 0,155 m.

Hofmann 253.

JAGD AUF LÄUSE (EL SUEÑO)

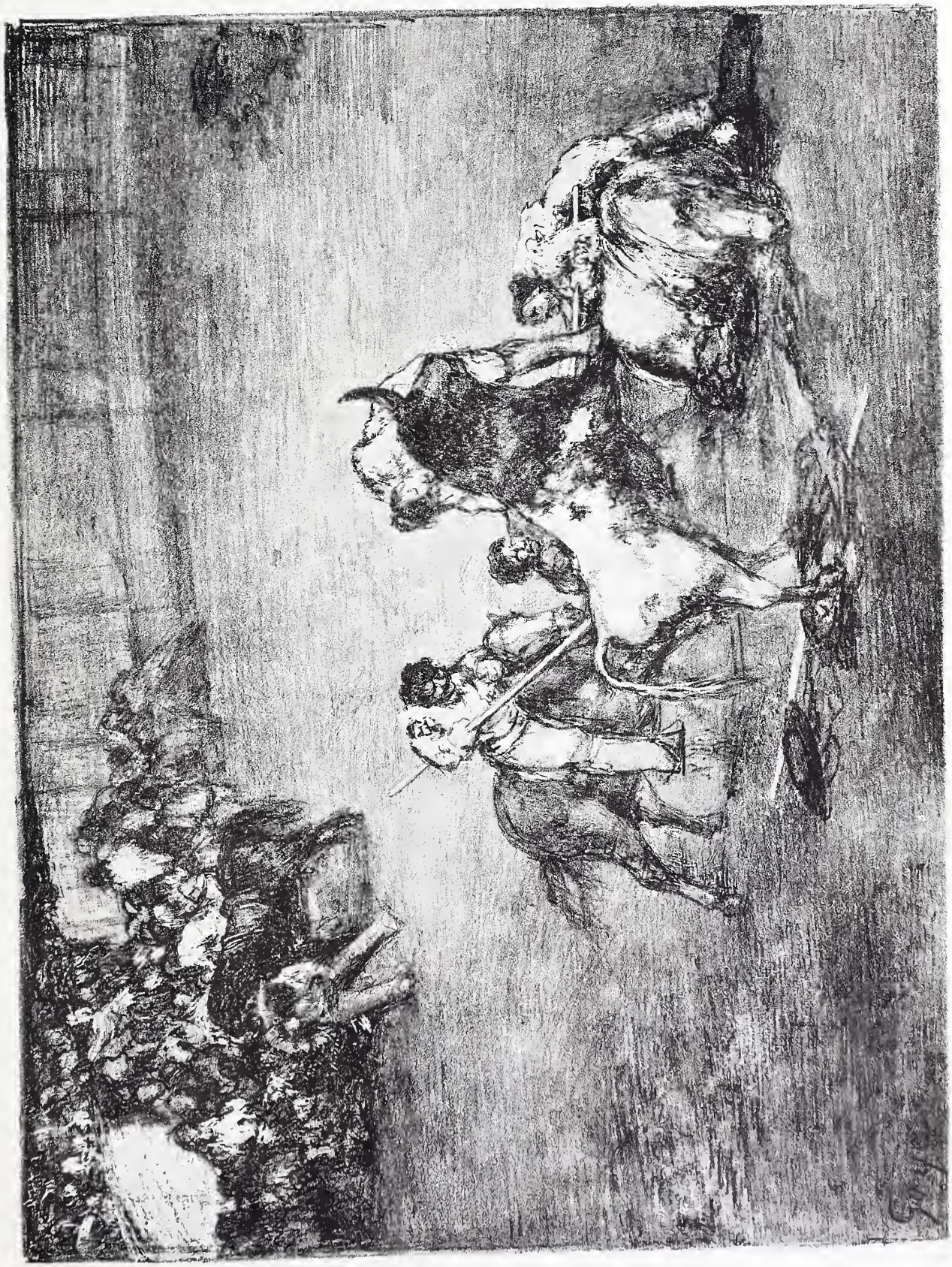
Bildgröße 0,178 : 0,160 m.

Hofmann 272.

NO. 1 DER TOROS DE BURDEOS

Bildgröße 0,303 : 0,405 m.

Hofmann 277.



NO. 2 DER TOROS DE BURDEOS

Bildgröße 0,300 : 0,413 m.

Hofmann 278.

NO. 3 DER TOROS DE BURDEOS

Bildgröße 0,300 : 0,415 m.

Hofmann 279.

NO. 4 DER TOROS DE BURDEOS

Bildgröße 0,305 : 0,415 m.

Hofmann 280.

DER JÜNGERE GAULON

Bildgröße 0,220 : 0,180 m.

Hofmann 284.

EL VITO

Bildgröße 0,185 : 0,190 m.

Hofmann 275.

DER DEGENSTICH

Bildgröße 0,205 : 0,205 m.

Hofmann 276.

SUERTE DE VARA

Bildgröße 0,402 : 0,270 m.

Hofmann 274.

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
BKS
NE 702 G59 L83
c 1
Loga, Valerian von.
Francisco de Goya.
3 3125 00160 8237